MASTER
NEGATIVE
NO. 91-80304-5

MICROFILMED 1991

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States -- Title 17, United States Code -- concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material...

Columbia University Library reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR: ROEDEL, RETO

TITLE: RICERCHE CRITICHE

PLACE: TORINO

DATE: 1930

Master Negative #
91-80304-5

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

PATERNO LIBRARY
D855.09
R62

Roedel, Reto, 1898-
... Ricerche critiche. Torino, Buratti, 1930.
3 p. l., [ix]-xiii, 149 p., 2 l. 19cm.

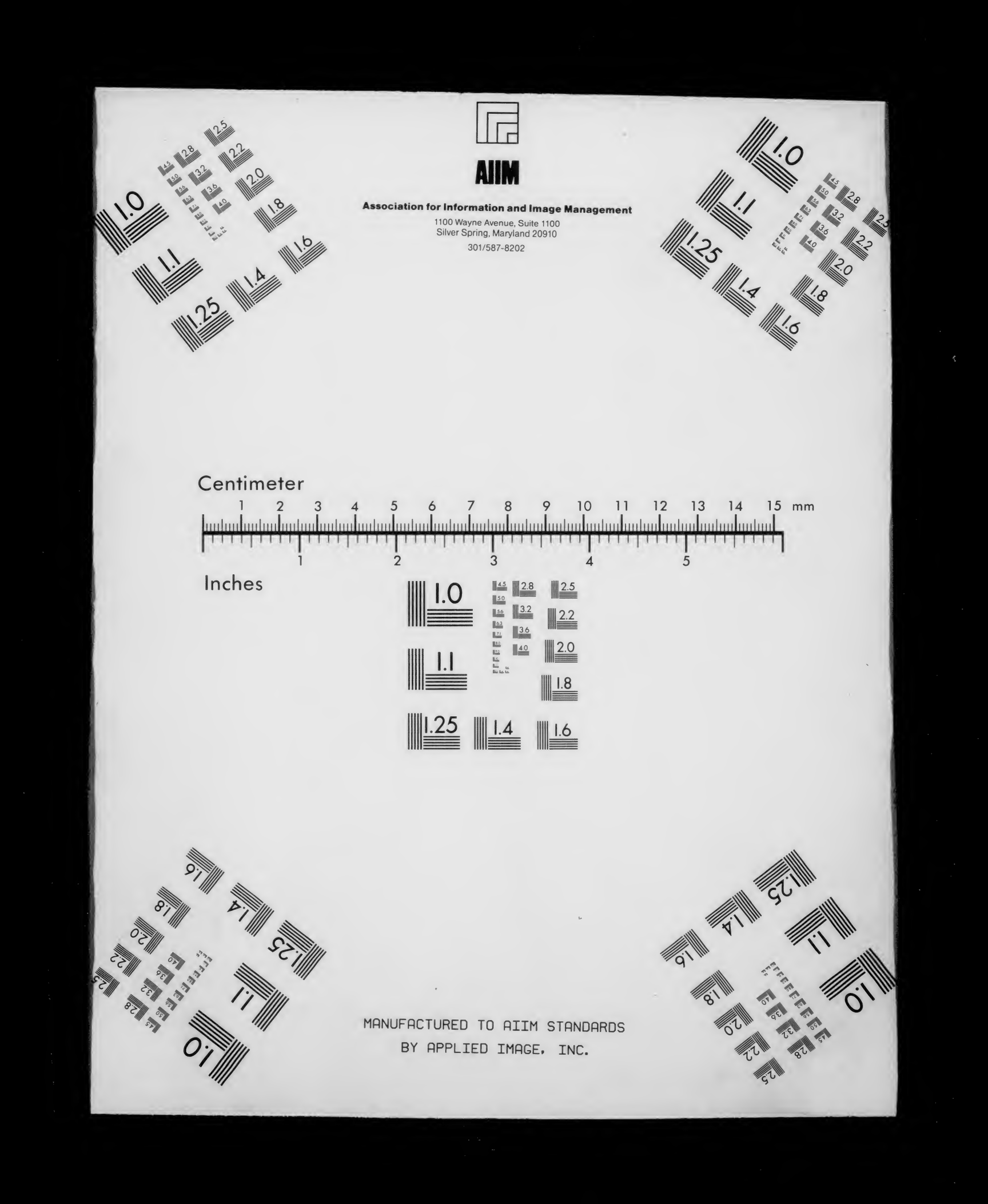
Presentation copy to Giúseppe Prezzolini with author's inscription and signature.
Contents.-- La ragion poetica di Guido Gozzano.-- Revisione sveviana.-- Il teatro e la cerebralita'.-- Abbozzo per una fisonomia del Piemonte letterario.-- Appunti sulla visibilita' e le arti.

361859

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35 mm REDUCTION RATIO: 11X
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 10-18-91 INITIALS M.D.C.
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT


AIIM
Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202
Centimeter
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 mm
Inches
1 2 3 4 5
MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

D855.04
R62

RETO ROEDEL

RICERCHE
CRITICHE

FRATELLI
BURATTI
EDITORI

J855.09 R62

Columbia University
in the City of New York

THE LIBRARIES

CASA ITALIANA
PATERNO COLLECTION

Given by

Prof. F. Ettari.

A G. Prezzolini
in deferente omaggio
Rondel
T. 31 VIII 930

RICERCHE CRITICHE

RETO ROEDEL

RICERCHE CRITICHE

TORINO
FRATELLI BURATTI EDITORI
MCMXXX

GIVEN BY
Prof F. Ettari

DI QUESTO VOLUME
SONO STATI INOLTRE
STAMPATI 22 ESEMPLARI
SU CARTA A MANO
CONTRASSEGNATI CON LE
LETTERE DELL'ALFABETO

Palermo
D855.09
R62

PROPRIETÀ LETTERARIA
Tipografia MIM Via Ospedale 4 bis - Torino

JUL 2 1942 DLG

PREMESSA

La brevità di questa premessa rassicuri il lettore. Sono con lui: come nell'arte, così nella critica, la formulazione di nuovi principi è cosa spesso dubbia; l'importaante è di fare. Aggiungo che forse come nell'arte così anche nella critica, i principi sono in gran parte individuali, ottimi per l'uno, vani per l'altro, spesso l'uno all'altro non riferibili: l'importante, come sempre si dice, è di fare.

Mi compiaccio però di poter subito notare che l'individualità della critica *e il suo — arbitrario? — accostamento all'*arte *possono indurmi al pensiero che non tutta la critica sia da accantonare nel campo rigidamente scientifico: o meglio che il campo artistico e quello della critica non siano così lontani co-*

me le parole arte *e* scienza *potrebbero far supporre. Già vi è una critica che sfugge il lavoro più strettamente tecnico, vi è una critica che si dà quasi interamente alla diretta rivelazione del bello, nè è sempre da ritenere meno scientifica della critica detta accademica: vi è quello che chiameremmo il* gusto *della critica, dotazione altissima che sempre può — quando effettivamente ci sia — manifestarsi con una pienezza tale, da dare l'avvertimento dell'estro. L'una e l'altra critica possono far opera costruttiva, anzi l'una integrerà l'altra; la più diretta — non è ormai temerario il dirlo — quando non corra il pericolo dell'arbitrarietà, tocca forse più all'essenza dell'arte ed è, s'intende — nel suo lavoro, seppur non privo di solida preparazione anteriore, più improvviso — maggiormente vicina all'arte.*

Convincimenti non peregrini, anzi, come si avverte, che si potrebbero appoggiare al pensiero comune. Dacchè si maturarono — aggiungo — e dacchè si parlò di intuizione *e di unità delle arti, sarebbe forse stato bene cercare anche una più manifesta unità di critica. Intendo una unità di ben sbalorditiva natura: oh, non invocante la conciliazione — forse poi non così difficile — delle critiche citate, ma una unità — lo si è capito — della*

critica delle varie arti. E se non è possibile usare i metri letterari a proposito di un'opera che interessa per sua natura in primis *il senso della vista, ci sarà tuttavia da chiedersi se non sia utile un cauto intervento della critica figurativa nel campo delle lettere e magari anche in quello della musica. Evidentemente è consigliabile di procedere con cautela perchè se l'*intuizione *— o che altro vogliate — è sempre* intuizione, *il suo modo di manifestarsi è certo di foggia assai diversa d'una in altra opera, d'una in altra arte.*

La critica figurativa, fra tutte, tende a definire qualcosa che, pur avendo anch'essa natura essenzialmente spirituale, giunge a una concretezza di segni visibile, constatabile, direi misurabile: può nei suoi migliori risultati, riuscire forse la più persuasiva. Mi pare di scorgere in essa un caratere di praticità per cui ritengo, che ogni qual volta sia da constatare, anche in un'opera d'arte non figurativa, una più o meno effettuale coerenza stilistica, la definizione visiva, se possibile, possa riuscire di grande efficacia. Cambia il campo d'espressione, ma il giudizio che cerca di stabilire se e dove il poeta ha tracciato linee basilari, se e dove ha soltanto accumulato particolari illustrativi, come e in quanto gli elementi vari di un'opera prendano, pur nella loro grande varietà, posi-

zione armonica, sarà massimamente vivo in chi può vedere *e far* vedere *queste conquiste, in chi ha in sè coscienza visiva. Nè la parola turbi, che va intesa in senso assai largo, tanto da, ripetiamo, essere accettata, in funzione interpretativa, anche dalla musica.*

Del resto nemmeno queste osservazioni, per la critica in atto, sono peregrine. Non mi riescono quindi difficili, e comunque qui non tendono ad altro che a rendere più manifesto il significato delle pagine seguenti e a farlo constatare in quanto sia un indice di ulteriori sviluppi.

Che la poesia, come la musica, dato che si nutra anche di immagini, possa effettivamente trovare i suoi ritmi, oltre che nel suono, o nel lirismo, in valori costruttivi e del tutto visibili, non è da negare e l'argomento sarà più decisamente sviluppato in fondo al volume. I saggi qui raccolti non sono che ricerche *critiche, se mai — ho già detto — ancora passibili di sviluppi. Non il proposito o la presunzione del nuovo, ma un desiderio d'evidenza mi fu di guida, desiderio che nella sua legittimità, volle essere piano e misurato.*

Pur nella misura, seguendo questa traccia, certamente si può correre vari pericoli, fra cui non ultimo, nella ricerca di vedere, *quello di rendere tutto grafico, cioè di troppo*

schematizzare. La parola è brutta: il suo significato, se essa dovesse restare, nei miei propositi sarebbe da ricercarsi in un contributo alla penetrazione delle varie opere, non, ben s'intende, nella formulazione di un canone artistico da presupporre come propositamente seguito. Il buon senso non è prerogativa dei semplicisti e anche di buon senso ce n'è di varie gradazioni.

S'intende che questi saggi non possono ignorare quanto già è stato detto sugli stessi soggetti, nè rifiutare sempre le tracce e i metodi da altri seguiti: anzi se ne servono, nel caso che giovino a una migliore visione della varia materia. Resta da stabilire però che non aspirano a informare, secondo i piuttosto consueti e spesso lodevolissimi propositi, sulle molte possibili questioni estrinseche e sulle vicende delle opere prese in esame; aspirano — se loro è dato — ad aggiungere qualcosa al molto che sul valore artistico di quelle opere altri già hanno scritto.

LA RAGION POETICA
DI GUIDO GOZZANO

La critica e la poesia dei tempi suoi

Il Gozzano, i suoi rapporti con l'età precedente e l'ora crepuscolare

Il Gozzano non fu senza idoli come non fu senza paese, anzi ebbe un suo evidente borghesismo campanilistico, i cui modi elementari però, segno di schiettezza nell'opera sua, avevano ferme basi in una non ristretta e non paesana sensibilità. A trasformare l'opera, sottraendola al pericolo delle limitazioni, contribuì la virtuosità verbale viva in lui, che, lettore dei maggiori cantori, aveva aderito forse non tanto al loro lirismo (o eloquenza o inquietudine), quanto alla virtù stilistica, che era, nella loro poesia, la parte meno fisionomica e che meglio poteva esulare in altro canto.

Delle origini di questo letterato piemontese

citeremo un documento ricavato da quelle parabole in forma di sonetto che soddisfano con rime artificiose a piccoli suoi ozi riflessivi, vacui d'ispirazione, in cui il pensiero parla più della fantasia, in cui più che un poeta è l'uomo che s'abbandona a stanche e ammalate confessioni:

> Ah! Se voi foste qui, tra questi fiori,
> amica! o bella voce tra i profumi!
> Se recaste con voi tutti i volumi
> di tutti i nostri dolci ingannatori!
> Mi direste il *Congedo*, oppur la *Morte*
> *del cervo*, oppure la *Semente*... E queste
> bellezze, più che l'aria e più che il sole,
> mi farebbero ancora sano e forte!
> E guarirei: Voi mi risanereste
> con la grande virtù delle parole!

La sua possibile sanità e la sua forza (quindi forse la sua poesia?) erano più che materiazione intima e diretta, quasi del tutto indirette e letterarie. L'esperienza in lui esisteva in quanto mondo altrui. E di tale mondo altrui conosceva sopratutto gli *inganni*, e la dolcezza delle *parole*. Tutta la sua vita, breve e sottile, e l'opera di poca mole, ci appaiono come sospese a una pura virtù di sillabe; di ciò ci diede — come tutti ricordano — facile conferma lo stesso poeta, il quale, nelle terzine che chiudono

il volume della sua poesia, diceva non riuscire a vedervi altro che:

> Pochi giochi di sillaba e di rima...

Tanto e non più, egli cantò, gli rimaneva dell'età fugace. Non documenti e segreti di vita, non traccia di sofferte passioni, non segni di una realtà concreta, viva e reperibile nella memoria, nulla di realmente vissuto; nulla, all'infuori del suo interesse — alto e *suo* però, come vedremo — pel piccolo gioco aereo o terreno delle parole e dei suoni, gioco facile o faticato: «pochi giuochi di sillaba e di rima...», la sua vita.

Sotto questo punto di vista, l'assaporamento della lettera e lo studio del colore e del musicale, nell'opera del Gozzano, sentono il D'Annunzio (non quella che fu nel D'Annunzio una vera religione verbale fatta di macerazioni e misteri, bensì ciò che si riferisce alla quotidiana e sensibile novità d'espressione, sempre più fine dal *Canto novo* alle *Laudi*), ma il soddisfacimento umile e la piccola constatazione conferiscono loro un aspetto di indipendenza.

Potremmo riconoscere spiriti dannunziani anche nell'invenzione, ma tanto trasformati da farceli dire veramente rivissuti e cioè gozza-

niani: si risentono, forse più distinti che altrove, nell'*Analfabeta,* uno dei primi bozzetti, dove la figura del vecchio custode della villa è rifatta di sull'*Innocente;* si potrebbero anche risentire nelle *Due strade* dove le due donne così diverse di età, colei che lega il poeta d'una catena di stanche abitudini e l'altra che rappresenta la « via della salute » la giovinezza, « un dolce beveraggio alla malinconia » quella che il poeta avrebbe potuto amare e non amò, fanno pensare ai dolci tormenti del *Poema paradisiaco* e forse in particolare alla *Passeggiata;* nel bozzetto *Invernale,* dove ritorna, sia pure ridotto a gioco, il sentimento magico del rischio mortale, che nel D'Annunzio trova la sua eroizzazione.

Ma, non ostante quanto affermano il Biondolillo ed altri critici, ci pare che a poco approdino queste constatazioni. Al massimo possono confermare, attraverso i contatti che vorrebbero rivelare, che se grande è la distanza fra queste invenzioni gozzaniane e tante altre anteriori della nostra moderna letteratura, forse gli è appunto che di mezzo ci fu la revisione del D'Annunzio con la moda diffusa del suo poetico realismo, della sua trasognata religiosità applicata agli atti più modesti della vita, con la sua esaltazione musicale riferita alla più concreta e spicciola realtà.

Se anche il Gozzano ha respirato l'ozio chimerico del *Poema paradisiaco* e scrive versi che talora pare derivino da spunti che sono da quelli non molto dissimili e anch'egli ama i giardini chiusi, le ville deserte, che per ciò? Il D'Annunzio gli può anche aver aperti gli occhi, schiusi i sensi e l'anima, ed egli non essere senz'altro un dannunziano. Intanto, quale radicale spostamento di visione: ricordiamo ad esempio le maliose ville autunnali del D'Annunzio, e quelle che nel Gozzano sonnecchiano rusticane e verzicano di gettito estivo:

> Le stagioni camuse e senza braccia,
> tra mucchi di letame e di vinaccia
> dominavano i porri e l'insalata.

Il sogno aristocratico ed inebriato del D'Annunzio, si fa — non importa sapere ora se per convinzione o per ironia —, pur in una sua forma di preziosismo, dimesso, paesano.

Di correr dietro al maestro, per intelligenza e buon gusto, o semplicemente per istinto, il Gozzano avvertì che non era il caso. Quello aveva alto il volo e pareva procedere d'impeto: il Gozzano invece sapeva di dover fare lento e a piedi il suo ingresso nella gerusalemme poetica e vi si incamminò di buon mattino e

v'arrivò senza tradire d'aver ansimato. La sua poesia si educò in uno stato di linda povertà e di fresca rinunzia. Gli era pure parsa bella e fascinatrice la sbrigliata conquista del maestro e aveva pensato forse di potersene inebriare, ma s'era tosto accorto di doversi meglio affidare alla sua polita stanchezza e al suo nitido languore, vivi nella rinuncia a qualsiasi ampio sviluppo tematico.

Il poeta scoprì la quiete che gli conveniva, l'angolo raccolto, l'umbratile *ubi consistam*, nel paesaggio della sua immaginazione e si mise a cantare la sua ora. Giudicarlo alla stregua del maestro — giova insistere — sarebbe volerlo sopraffare con un metro critico che essendo inadeguato non giungerebbe a darci la di lui misura. Il mondo gozzaniano paragonato, sia pure con tutte le più accorte cautele e limitazioni, al mondo dannunziano, apparirebbe insignificante, inesorabilmente muto; considerato in se stesso, può valorizzare una sua, seppur minima, compiuta pienezza di significati, sue luci, suoi colori, magari momenti preziosi, può, in una parola, rivelare la sua originalità e la sua, piccola o grande, integrità. L'isolamento giova, non a salvare la sua debolezza, ma a non fraintendere le sue peculiarità.

Però, il fatto stesso che ci possiamo indugiare a discutere i rapporti col D'Annunzio, induce ad ammettere una certa ampiezza nella poesia gozzaniana. Siamo lontani dalla tradizione letteraria piemontese rimasta ferma ai tentativi senza successo del romanticismo fiero o in disagio di un Camerana o di un Thovez. Le rime di Guido Gozzano pur non allacciandosi al seguito delle maggiori forme poetiche del tempo, sono di esse coscienti, fra esse si levano, esperte: vanno considerate non ristrette all'ambito dove nacquero e che spesso compiacentemente cantarono.

Ci fu chi vide in esse una forma staccata, un'autentica lirica nuova, ma forse vide troppo. A meno che a legittimare una tale opinione bastasse la momentanea constatazione che nei *Colloqui* non tardarono a specchiarsi imitatori molti, dal Piemonte alla Sicilia, tutti vani e tediosi.

Nè meno arbitrario sarebbere il far rinascere nel Gozzano il romanticismo del quarantotto, o l'affanno leopardiano o addirittura l'acedia ascetica, o il nullismo orientale: acrobatismi interpretativi che trovarono tutti il loro coraggioso esperimentatore.

Egli, l'accorto Guido, sentendo favoleggiare di tutte queste mirabili parentele, si fermerebbe intento e non ci risparmierebbe il sorriso della sua candida ironia.

Nulla di così lontano, nulla di così grande: per sua fortuna, possiam dire, il Gozzano crebbe in un ambiente incerto e spossato, nel quale forse perchè timido, forse perchè fornito di squisito buon gusto, non cantò proprio sul serio, e mentre altri a lui d'accanto, con F. M. Martini, chiamavano ancora *santa* la poesia, egli si limitò a compiacersi di essa, ma a compiacersene con serenità: così ebbe modo di stare accorto e anche di assumere quell'aria liricamente disincantata che lo solleva al disopra dei suoi fratelli, dandogli un volto che non li ricorda, un timido volto suo.

*

Che cosa fosse la poesia italiana dopo la gloriosa fioritura della lirica pascoliana e dannunziana si cercò già di definire, ma non so con quanta approssimazione. Spesso con molta disinvoltura.

Italo Maione, ad esempio, in *Anemia e artificio dell'arte contemporanea* (Studi e saggi di letteratura - Zanichelli) afferma che ad essa « manca l'anima, che è quanto dire il contenuto che è forza, trasporto, impeto lirico, passione, vita: che è euritmia, logica, quadratura, equilibrio, luminosità ». E aggiunge che

« è contorta. Perchè tutto ciò che non ha origine nella fucina meravigliosa dell'anima, e che non esprime un suo stato, è basato sullo sforzo, sul calcolo mentale. Perchè tutto ciò che è fuori della vita è convenzione, o arbitrio, o peggio una architettura vuota, senza consistenza e senza concretezza ».

Evidentemente il Maione, pur fornendoci elementi di giudizio che si dovranno prendere in considerazione, ci può dare, uno per tutti, un saggio della facilità con cui si poteva condannare senz'altro, ogni cosa in fascio. Con lui si direbbe essere stato il gran pubblico in massima propenso a pensare che dopo le *Laudi* e i *Poemi Conviviali* la poesia italiana si fosse fatta del tutto piccina, quando non fosse ammutolita.

A interrogare i molti critici occupati a distribuire ogni anno una buona dose di saggezza giudicatrice su per le molte gazzette politiche e letterarie d'allora si direbbe talvolta invece che si fosse giunti a nuove grandissime conquiste di poesia.

Ma considerando la critica più seria, ci si trova di fronte a una barriera di molte cautele; spesso a una ricerca più del problema delle derivazioni che della valutazione sostanziale, a un giudizio che ancora non si pronuncia. Qualche critico intravvede equilibri, armonie, e li

riconosce, ma più come indizi che come affermazione di vero conseguimento artistico.

Noi diremo intanto, che la poesia del '900 per tutto il suo primo periodo di vita, sino a oggi, cioè sino agli anni più nostri, di cui per la troppa vicinanza ci è difficile giudicare, andò forse spegnendosi,ma, aggiungeremo, in un mite e lungo crepuscolo che poteva avere le seduzioni di un'alba e a cui forse non è succeduta la notte. Fermandoci alle parole, il crepuscolo, è un'ora diversa dalle albe o dai meriggi, ma con tutte le sue precise inconfondibili forze emotive. Non si tratta di stabilire se valga di più o di meno di un'alba o di un pieno meriggio: si tratta piuttosto di vedere se quello di cui parliamo fu veramente un crepuscolo, ossia una precisa ora della nostra giornata letteraria.

Un'epoca, come quella, scaltrita ed evoluta da modelli di consistenza monumentale, doveva necessariamente pagare la sua residua possibilità di essere sincera al prezzo di una assoluta umiltà; la quale, per sua stessa natura, poteva sconfinare nella rinuncia, o, precisamente, in un clima crepuscolare. Per evitare i modelli delle personalità troppo forti, non disponendo di altrettanta gagliardia, non c'era che parlar sotto voce. Ma non è da concludere che la nota sommessa sia meno poesia che la

nota spiegata: l'importante è che nell'un caso e nell'altro ci sia la vera, la profonda ragione di dar voce a quanto passa nell'animo: l'una poesia non sarà paragonabile all'altra, ma, in quanto organismo coerente in sè stesso, l'una può valere l'altra.

Forse anche, — come dice il Borgese — in una morbida ignavia soffusa di vaga inquietudine si confondevano gli ultimi sospiri della grandezza passata, coi primi sommessi balbettii di una grandezza che si sperava sarebbe stata raggiunta: e il momento poteva essere perfettamente artistico. Si sa che l'arte non si misura dall'imponenza delle forme ma dall'intimo equilibrio armonico, il quale può dar luogo ad un canto esteriormente anche più povero e dimesso d'una sparuta laude trecentesca.

Consideriamo intanto: i primi anni del '900 videro un terribile sconvolgimento, la guerra, scatenarsi sugli spiriti e sulle cose, in un certo senso a tutti rifacendo un nuovo volto: ebbene, in tanto cataclisma, i germi lontani di quella lirica stanchezza, già allora pieni ed evidenti, non furono sgominati dalla grande contingenza del tragico conflitto e, a dispetto di nuove forme, resistettero: constatazione informativa, semplice constatazione, eppur di qualche rilievo.

Però: la grandezza passata, cioè la compiuta giornata poetica che dall'accorto civismo del Parini alla orgiastica sensualità dannunziana ebbe un suo sviluppo, è un fatto definito, acquisito alla nostra conoscenza, vivo nel nostro spirito: ma la bellezza di ieri, alla quale vorremmo credere, più che per una fede nel destino della nostra poesia, per intuizione della sua realtà, è davvero ancora da dimostrare, anzi è tutta immersa in una atmosfera enigmatica: si ha persino l'impressione che in quella dubbiezza, si celi soltanto un quieto rito di morte.

Ma, anche la morte è un valore eterno e universale, e quindi (ci si permetta il bisticcio) come poesia ha anch'essa le sue possibilità vitali. Anche quel morire potrebbe essere l'essenza di una poesia.

Non sarà vano quindi cogliere i segni, se non di altro, di quanto in quella penombra moriva, e forse tutt'ora muore; con diverso sentimento da quello che in tali condizioni è per lo più un insieme di simpatia pietosa e di tenerezza accorata.

*

Poeti crepuscolari, abbiamo già detto, furono chiamati i vitali morienti del primo

« 900 », lirici che non ebbero forse che una emozione da cantare: la torbida malinconia di non aver più nulla da dire.

Parve che fra quei crepuscolari, ci fossero differenze notevoli di contenuto e di stile, ma si trattava di varianti che pochi anni bastarono a sopraffare, costringendo tutti a un'unica intonazione, alla tinta unitaria con la quale il tempo, quando non sia sorta la personalità che abbia fatto sè centro dell'epoca sua, pensa a colorire le opere di una stessa epoca.

Ricorrendo ai soliti comodi aggettivi, si potrebbe avvertire, con buon numero di critici, che il Moretti fu, fra quei poeti, umbratile e intento a ogni nonnulla, il Martini franco e sciolto, il Chiaves ironico e raccolto, il Gaeta tenero e voluttuoso, il Ragazzoni giocondo non senza amarezza, il Folgore fantasmagorico e parodistico, il Corazzini melanconico e ritroso, marginale; ma in tutti e negli altri molti loro coetanei, sostanzialmente non c'è che un'unica vena lirica che corrisponde a un poetare volutamente invertebrato, compiacentesi di ritmi monotoni, adagiantesi in un piccolo scenario di povere cose e di povere persone tutte conscie di non aver nulla da dire.

Accanto ad essi, contro di essi, ben si sa, ci fu una manifestazione, di reazione forse, d'eccezione certo, il *futurismo*, che invaso da tra-

volgente fede nella sua missione rinnovatrice, prendeva lievito in una sua paradossale presunzione di grandiosità, giostrava con valanghe di parole gonfiate e rifrante, colorito e rapido, troppo spesso proprio insignificante come una girandola; ma il *futurismo* non può interessare altro che indirettamente il nostro studio; e del resto è ormai riconosciuto che più che arte, fu una funzione pratica, ebbe il compito di spazzare anche di fronte ad occhi profani la polvere di tante vecchie cose già di per sè stesse in frantumi, fu un *fatto sociale* come disse il Flora. Il lirismo di cui noi dobbiamo occuparci è altra cosa, e mantenne, non ostante il futurismo, la sua precisa fisonomia.

Si deve assolvere o condannare la pretesa poesia che dicemmo crepuscolare? L'importante è, come disse il Borgese, di capire.

Questa poesia, come la pittura, come la musica, come l'architettura dell'epoca, si avviò talvolta, nella sua manifestazione normale e in quella di reazione verso saggi che non furono, come ha notato il Croce, un tutto unito di forma e di contenuto, ma soltanto forma astratta, e condusse a quella che il Croce chiama, opportunamente per molti casi, non forse per tutti, *industria del vuoto*.

A tale dura condanna si deve riflettere, che se pure i nuovi poeti erano su falsa

strada, avevano almeno sentito di dover abbandonare quelle che il Croce stesso chiama le « ispirazioni già esaurite » dei maggiori, avevano sentito di dover cercare — peccato se spesso vanamente — nuovi campi. Non possiamo quindi negare loro a priori una certa dignità, quel proposito sincero che invece il Croce parrebbe non voler prendere in considerazione.

E' vero che la creazione artistica in quell'epoca si ridusse a *cromatismo* in pittura, a *enarmonia* in musica, a svariati insignificanti *ismi* in poesia; uno dei quali, più vasto, dominava già, non senza risultati, tutte le arti, l'*impressionismo*. L'allarme per quelle definizioni fu eccessivo: si disse che con esse si perdeva di vista ciò che costituisce l'universale nella vita dello spirito: si disse che così si cercava un bello svuotato della sua vera essenza, lo spirito, ridotto o a colori, o a linea, a piani, a toni, o a parole. Si esagerò quando non si fraintese. Le diversità esteriori delle varie arti, e l'inaridimento dei vari loro elementi potevano a vicenda trovare il più fondamentale dei punti di unione e il più puramente spirituale mezzo di calore espressivo nella legge suprema dell'armonia, cioè della bellezza che tuttavia si cercava, di cui non diciamo che tutta quell'arte

fosse nutrita, ma della quale comunque avrebbe potuto nutrirsi.

Certo, quando si ridusse a forma astratta, quell'arte corse il pericolo di diventare insincera; ma non si può dire che insincera fosse senz'altro: corse pericolo di tramutarsi in un gioco artificioso che, decentrando verso i particolari, tendeva al frammentarismo; ma, potremmo aggiungere, ben si sa che anche nel frammentarismo si possono rintracciare, dico *si possono*, notevoli significazioni.

In certi casi la poesia fu ridotta a sforzi, a filastrocche, ad abbozzi informi, a ricercatezze del tutto esteriori. Ma quando il poeta si seppe abbandonare alla sua coscienza, e sia pure alla coscienza di essere meschino, gli fu ancora possibile la sincerità.

Alcune voci crepuscolari (il Moretti, il Corazzini). — I decadenti francesi. — La « verità » del Gozzano.

Scegliendo fra i molti crepuscolari già citati e che ci possono preparare alla migliore comprensione del Nostro, il Moretti, che tentò dapprima una poesia enfatica (a illustrare la quale sarebbe facile cogliere qualche verso, a caso, come tanti altri del genere ansimante a vuoto, insignificante), nelle *Poesie scritte col*

lapis, pur riuscendo pallido, esangue, freddoloso e pur segnando rapporti di evidente dipendenza dal Corazzini, meno esperto letterato, ma forse più vero poeta, non fu privo di schiettezza e quindi lasciò sgorgare dal canto una sua vena, sia pur sottile, di sincero lirismo. Il Moretti è appunto di quelli — come già fu detto — che non credettero — parliamo al passato remoto perchè il Moretti dei tempi di cui diciamo non ci pare il Moretti d'oggi — nè in sè, nè nella vita, ma non sentendosi di ripetere con flebile voce l'ardente domanda leopardiana, come tanti altri suoi fratelli crepuscolari (diciamo subito come anche il nostro Gozzano), non senza una elegante tranquillità capace di per se stessa, per la sua serenità, di un certo fascino, si compiacque di un candido e tenue disprezzo di se medesimo e si baloccò, noiandosi, tanto da dover chiamare i suoi versi « canti della mia anima mediocre ».

Non c'è nè duolo, nè gioia,
non ci son luci, nè ombre:
il grigio sui cuori,
il grigio il grigio che incombe
sui cuori, e il tarlo la noia!

Questa è la strada del bene,
questa è la strada del male:
star troppo a sceglier che vale?
Peuh! Quello che viene, viene!

Fu, ben lo si intende, in tali condizioni, di un pessimismo, non roseo come quello del fanciullo pascoliano, ma limitato, privo di apostrofi, avverso alle grida. Si appagò di poco:

> Nulla. Noi nella nostra ombra romita
> sentiam che tutto è inutilmente, come
> se fosse solo una parola, o un nome
> breve, di quattro lettere, la vita...

Un pessimismo — come osserva il Borgese — che cercava soddisfazione e si definiva in una osservazione ortografica: *di quattro lettere*. Ridurre le considerazioni della vita a quell'osservazione era un astrarsi nella grazia di un presunto vezzo, una supposta finezza che comunque, anche nella sua inconsistenza, poteva interessare. Certo non c'era voce di dramma in un tale pessimismo di infantile struttura, pessimismo che può essere preso a rappresentare lo stato d'animo della intera generazione di quei poeti, ciascuno dei quali conosceva il suo male, fatto di nulla eppure immanente, e non si degnava di curarlo, anzi se ne trastullava.

Per la logica, la cosa può apparire quasi assurda, ma nella composizione, può essere giustificabilissima, anzi disporre il tutto in un suo particolare riposo cauto e equilibrato che ab-

bia già di per sè le lusinghe dell'armonia. Il poeta viveva in un dormiveglia con tutta la illusione del riposo, non disgiunta dall'avvertimento vitale di essere desto, in un saporoso abbandono alla neghittosità. Il presente, in un tale atteggiamento, gli doveva essere di discreto fastidio e ancor più sollazzevolmente insopportabile doveva apparirgli l'avvenire; non amava, non poteva amare che il suo passato, facile ad essere tramutato in tutte larve curiose e quiete. Nella ignavia di cui si compiaceva, il poeta, esperto dell'accorato grigiore delle cose quotidiane, era tratto a intenerirsi, anche in modo scimunito, ma non per questo privo di possibilità di commozione, di quel passato e delle cose più semplici; cantava magari la prima infanzia, componendo quartine sul sillabario, sul registro dei nomi segnati in ordine alfabetico; e riusciva a darci, forse in virtù del suo naturale e assaporato decadimento, saggi di una strana, inquietante delicatezza. Lo si senta quando s'indugia

> Oh sì! prendiamo la cartella scura,
> il calamaio in forma di barchetta,
> i pennini, la gomma, e la cannetta,
> la storia sacra e il libro di lettura...

E' il giuoco del bimbo che fa di nulla un emporio, la fantasia del bimbo che fa di tutto

un'armonia; l'uomo non ci si intromette che per dare la nota dell'affanno umano (affanno che è pure fatalmente nei bimbi), e l'incanto, futile fin che si vuole, non si rompe. Oh sentiamo quando incalza:

Andiamo, andiamo! il tema è messo in bella!
Andiamo, andiamo! il sunto è messo in buona!
Dio, come è tardi! La campana suona...
Fra poco suonerà la campanella...

E' la timorosa fretta del bimbo che nella sua semplicità imperturbata, ha una serietà morale, sebbene piccina, effettiva. Dimenticate che sono versi di un *uomo* e vi commuoveranno.

E' proprio vero che da quando con Giovanni Pascoli si ebbe a dichiarare il poeta un fanciullino se ne fece della via lungo la facile china. Il Pascoli, si sa, malgrado la compiacenza al balbutire, aveva richiamato l'infanzia, attraverso la tragica esperienza dell'uomo avvertendo l'amarezza interiore come un richiamo religioso al bene e alla fraternità: questi nuovi poeti ne parlarono invece proprio e semplicemente come fanciulli, rifacendosi l'anima piccina, stupiti di ritrovare in essa ancora qualcosa dell'uomo: poterono riuscire tenere voci capaci tuttavia talvolta di primigenia umana delicatezza.

*

Il Moretti forse, tra gli altri, fu, dopo il Gozzano, il più significativo; ma potrei cogliere frammenti in tal senso interessanti e unificatori nell'opera di tutti i poeti del tempo, massime in quelli dianzi citati. Si avvertirebbero ritmi talora più duri, talaltra volta più rozzi, ma l'essenza non muterebbe.

Abbiamo accennato al Moretti non soltanto per il consiglio di Renato Serra che (*Le lettere*) afferma molto più facile descrivere il mondo poetico di Gozzano in Moretti, che non direttamente nell'autore; ma più semplicemente per vedere prima, in uno dei suoi maggiori rappresentanti, quale fu quel mondo letterario in cui egli — il Gozzano — visse; piccolo ma non trascurabile mondo, a cui dianzi accennammo, mondo singolare, formato non tutto alle sue dipendenze, ma in cui certo il Gozzano fu qualcuno. Al Moretti può aggiungersi, e darci nuova singolare nozione di quel mondo dalle schiere sostanzialmente uniformi, il Corazzini.

La sua è pure una poesia di tutti i giorni, proprio senza epica, quasi tutta malinconica, affezionata ai sentimenti marginali della vita. Egli piange su piccole cose da tutti lontane e

pur vicinissime a tutti, e, proprio in una tale alternanza, la sua poesia consegue un'originalità e talora anche una efficacia.

L'uomo, l'io, deve annullarsi in una siffatta poesia: il Corazzini infatti coerentemente canta il rimpicciolimento di se stesso:

« Questa notte ho dormito con le mani in croce
Mi sembrò di essere un piccolo e dolce fanciullo
Dimenticato da tutti gli uomini,
Povera tenera preda del primo venuto;
E desiderai di essere venduto,
Di essere battuto
Di essere costretto a digiunare
Per potermi mettere a piangere tutto solo
Disperatamente triste,
In un angolo oscuro.

E con un tale rimpicciolimento avveniva di necessità che le cose attorno all'uomo, le piccole cose, non erano meno di lui, cioè anche che l'uomo era minore delle piccole cose; al più che l'anima dell'uomo, o l'anima in genere, si ritrovava in ogni nonnulla, dolorante anch'essa, conscia della sua vanità e della sua condizione d'abbandono.

Oh! io sono veramente ammalato!
E muoio un poco ogni giorno
Vedi: come le cose.

Così le piccole cose dicono:

« Noi non dormiamo: noi siamo le eterne ascoltatrici, noi siamo il silenzio che vede e ascolta; il visibile silenzio... Come tante piccole monache in clausura, noi, povere cose, viviamo e morremo. Pietà! Pietà! ».

Povera poesia, monocorde e massimamente rinunciataria, ma non incapace di raggiungere un suo inalterabile equilibrio.

Sentiamo questa *Elemosina del sonno*:

Piccolo vecchio lebbroso,
tu sogni, le mani sul ventre,
nell'ombra della via suburbana
odorata di gelsomini,
sogni
che ti hanno incoronato re dei re!
E' dunque la tua reggia
maravigliosa, questa che fiammeggia
come un rogo?
Sono tue queste logge sul mare?
E quei vascelli
d'oro?
Vengono a te
da favolosi reami
li omaggi stupendi?...
Piccolo vecchio lebbroso,
non sorridere così!
L'alba grida da un'ora per la via.
Destati! Non vedi
che taluno s'è fermato a guardare
quel tuo sorriso muto d'idiota,
mentre
tu seguiti a sognare,

le mani sul ventre,
quella tua grande felicità
ignota?

A cospetto di una tale poesia, si avverte immediatamente come con essa fosse caduta qualsiasi forma di orgoglio umano, come il poeta fosse in istato di assoluta umiltà; ma pure, di fronte a tale poesia che falsa la natura sana dell'uomo, si può sentire un abbandono in sincerità e cioè si può contare di rinvenire in essa, pur nello smarrimento suo, nel suo evidente decadentismo umano, vera poesia. Si deve intravedere in essa — come qualcuno volle — l'espressione della stanchezza di un'epoca che finiva, il dolore inconsapevole di un mondo che s'accorgeva di non aver più una ragione di vita? O piuttosto soltanto dei canti di un isolamento morbosamente egoistico, di uno sconfinamento volutamente rinunciatario? Quando avremo, col Gozzano, visto più dappresso quella inconsapevolezza o questa rinuncia saremo in grado di rispondere meglio.

*

Col Corazzini, col Moretti, i versi di Fausto Maria Martini che sono forse la più sottile espressione di quella maniera poetica, ci fanno chiaramente avvertiti di una certa derivazione dal mondo parallelo dei decadenti francesi: suore linde e pietose, vecchie signorine, e sonnacchiose domeniche autunnali, voci minime, compiacentisi della loro avveduta intonazione sommessa.

Che cosa avrebbero dovuto, o potuto, cantare — riprendiamo — i nostri giovani poeti che si accorgevano di esser giunti a un levar delle mense? Ancora la passione epica per la nazione? Era stata il canto del Carducci. La fratellanza del Pascoli e l'orgiastico estetismo del D'Annunzio? I nuovi poeti non avevano nè potevano aspirare ancora a tanto virtuosismo, per quanto nel Pascoli trovassero vera contemplazione e nel D'Annunzio piena esaltazione.

Avvertivano, talvolta anche troppo coscientemente, i giovani poeti, di dover aspirare a un piccolo mondo, certo piccolo, che si sentissero di poter dominare, che non imponesse loro una qualsiasi enfasi, un qualsiasi segno evidente di sforzo, che concedesse di dire le cose, se non con vigore, almeno con garbo: piuttosto che emulare goffamente il volo dei grandi, soltanto ammiccare con un fil di voce, con un semplice fil di voce che nella stessa sua sottigliezza potesse però aver caratteri di di-

stinzione. Alla loro definizione giova forse anche il giudizio di Scipio Slataper: « Il centro di costoro è una timida risposta, umana, dolcemente, femminilmente umana, alla falsa magniloquenza fastosa del Carducci e del D'Annunzio ».

Ma in tale condizione, indebolita la vena, sminuito o assottigliato l'istinto della osservazione poetica, per coerenza, occorreva trovare una veste dimessa, una forma trasandata, ed ecco pronunciarsi volontaria e studiata, come un vezzo, la sciatteria, ecco — come vedremo — la quartina pedestre, l'insipidezza goffa del verso.

Era facile avvertire che tutte, queste care e insulse cose erano già vezzi dei decadenti francesi, era facile subirne la seduzione, anche cercarne l'influsso.

Francis Jammes aveva infatti allora grande fortuna fra noi, come pure ne avevano Verlaine e Mallarmé, Rodenbach, Laforgue, Samain, Guérin. E tutta o quasi quella poesia, a cominciare dal Corazzini, è in qualche modo debitrice a quei poeti allora di moda. Ma Francis Jammes, fra le conquiste e le nuove indagini, al contrario dei nostri poeti, cantò un mondo, sia pure dai colori stinti, umile, borghese, che un poco cercava, e poteva ancora cercare, nella *realtà*, un mondo che era la

dolce provincia e i paesi lontani consci dell'operosità degli avi

qui fûrent aux îles
et qui dorment sous le tabac rose des Antilles
dans la paix de la mort d'un cimitière abandonné.

Cantò paesi nostalgici e calmi di un mite esotismo, provincia se pure un po' trapassata, non chimerica, vissuta fino a ieri, a due passi da noi, provincia le cui giovanette (*Silence*) giocano al volano in parchi tanto vicini da dar l'impressione che ognuno avrebbe potuto raggiungerle.

Il Jammes sostanzialmente rimase, non ostante l'attaccamento al dolore, un mistico pensoso della vita: i nostri poeti, no, furono soltanto dei fanciulli stupiti, nutriti più di rinuncia che di nostalgia. I due mondi avevano forse lo stesso clima, ma diversa vita e diverso moto. Certo il Jammes e altri avevano, col loro influsso, contribuito a convalidare nei nostri poeti, contro la retorica dell'enfasi la retorica dell'ingenuità. E poichè la maggior parte di quei poeti italiani non sentiva che desiderio di cantare, semplice desiderio, privo di un autentico motivo di canto, trovò talvolta comoda l'interpretazione dell'opportuno modello d'oltr'Alpe; che anzi ridusse ai suoi minimi termini, attenendosi alle quisquilie lon-

tane, significative soltanto quando la ricerca minima era esigenza spirituale, nota armonica nell'estetica del pensiero. E su questa via, facendo a ritroso le loro esperienze spirituali, quei nostri poeti trovarono fonte d'ispirazione anch'essi in un passato, nella artificiosa e tenera moda di cinquant'anni prima. Si rimisero anche, nel richiamo di tante misere romanticherie, a idealizzare la tubercolosi.

Guido Gozzano però era tubercolotico davvero. La constatazione potrebbe avere o non avere un'importanza riferita ad altri: ma, in un crepuscolare, l'inesorabile condanna poteva per lo meno contribuire a confermare la coscienza della inutilità di tante cose, poteva contribuire a renderlo pago di una sua compiaciuta inconsapevolezza che non ammetteva intonazioni drammatiche. E, per il Gozzano, così fu.

> Verrà da sè la cosa
> vera, chiamata Morte:
> che giova ansimar forte
> per l'erta faticosa?

Il Gozzano si trovava forse, con la sua assenza di vita, congiunta alla sua tipica atonia lirica, il più vicino ai modesti ideali della poesia del suo tempo e così fu, fra tutti, forse il più sincero, anche quando quel torpore si tramutò, avvertitamente o inavvertitamente, in una vena di pacata ironia.

Negli imitatori, la realtà quotidiana, che fu evidente gran parte del suo canto, restò una povera e spesso inutile cosa, contingenza quasi sempre; in lui, in quel suo stato di costante e perpetua rinuncia, si trasformò e giunse a essere la contemplazione di un suo sogno, ebbe possibilità di liricizzarsi, di assurgere magari all'espressione di valori universali.

Il fascino che egli esercitò derivò appunto forse dalla particolare condizione della sua sincerità, particolare condizione che, fra gli altri vantaggi, gli arrecò anche, primissimo, un sicuro ritegno, un preciso pudore dell'avventura della gloria, una difesa dall'illusione della grandezza; anzi gli conferì una limpida rassegnazione alla mediocrità. Forse proprio da quella rassegnazione, che era come un amore, nacque l'armonia della sua lirica, nacque la sua arte.

Con lui l'arte poteva essere ridotta anche a un minimo, perchè sapeva ridursi a un minimo l'animo dell'artista. E l'artista che ciò raggiunge, non è più soltanto un mediocre, non è posto su un basso o alto gradino di una qualsiasi ipotetica scala, ma è situato su di un piano che può dare con la sua regolarità un mirabile senso di equilibrio.

L' Opera.

Il novelliere di se stesso, la sua aridità e le sue finzioni.

Il Gozzano non ebbe assoluti momenti lirici, non li conobbe, o quasi, ma avvertì sempre qualcosa di vivo dentro, un gusto squisito dei particolari, capace di per se stesso d'una cauta ricchezza di fresche impressioni. Non cantò forse; compose con mano leggera trame brevi di novelle, che sono però il suo appagamento poetico, che sono la soddisfazione del suo gusto del « bel romanzo che non fu vissuto », soddisfazione del desiderio della « bella favola » che gli desse l'illusione di vivere.

> Non vissi. Muto sulle mute carte
> Ritrassi lui, meravigliando spesso.
> Non vivo. Solo, gelido, in disparte,
> sorrido e guardo vivere me stesso.

Così, dall'*Analfabeta* a *Totò Merumeni*, Guido fu forse il novelliere poetico di se stesso e per riflesso, forse anche il novelliere della sua generazione.

Da *Le due strade* all'*Onesto rifiuto*, contrariamente ai suoi fratelli crepuscolari, egli dà all'espressione dei suoi sentimenti la vivacità che deriva dal narrare: l'atteggiamento del

poeta che canta un suo intimo affanno scompare e con esso l'evidenza del proposito di cantare. Rimane soltanto il discorso piano che s'avviva degli sprazzi inattesi del sentimento. Il poeta che s'appaga di narrare deve forse stupirsi egli stesso di qualche improvvisa luce, e così stupire il lettore. I personaggi che s'introducono a dire non mettono in attesa di cose che non sanno dare e, quando la parola illuminante sgorga, non è voluta, ma naturale, quindi armonica.

In queste pallide poesie paghe del gusto di narrare c'è una riconferma di quanto possa in arte una qualsiasi manifestazione di sincerità: sia pure sincerità vagliata e macerata nella ricerca della forma pallida e saporosa, sempre sincerità, ossia schietto gusto senza intime discussioni o esitazioni. E per quanto riguarda il gusto del nostro autore, possiamo dire che egli si sia espresso con decisione.

*

Ch'egli fosse in vita del tutto privo di sentimenti, privo di un affetto che lo scaldasse, arido veramente, negato alle illusioni quanto era inetto alla realtà, non possiamo affermare. C'era però, sotto il punto di vista della crea-

zione artistica, il bisogno, condizione della sua arte, di apparire tale; e quel bisogno era non piccola parte della sua vita, non insignificante caratteristica sua; caratteristica negativa, sia pure, ma sufficiente a dare quegli accenti di sincerità che in lui non sono spiegabili se non levantisi da una convinta figurazione di vita. Ammettiamo che sia stato tale, cioè arido di vita, soltanto nell'atto del comporre, ma certo in quel determinato momento lo era e forse solo in esso fu del tutto sincero. In ciò forse il Gozzano ebbe un suo bisogno spirituale, negativo o positivo non importa: agli effetti della poesia, positivo. Negare qualsiasi sentimento, cantare l'incapacità d'amare, la inettitudine alla realtà, seppur senza affanni, può essere anche un trasporto, una vera dedizione, una ben decisa realtà interiore.

A questo punto, si capisce che discutere le sue affermazioni sarebbe stoltaggine; cercare dove tuttavia affiori la passione, quella positiva, consueta in tanti altri poeti, sarebbe incomprensione; cercare in lui la vita degli altri sarebbe rompere l'incanto della sua personalità. Egli vuole essere preso in quelle sue rosee negazioni che pur ammettono la prepotenza degli istinti collettivi, che anzi spesso li specchiano.

Ma ci fu chi insistette che fosse tutta soltanto una finzione, un vero calcolo, non una necessità sua; che così voleva fosse la sua persona in pubblico, la sua poetica figura, il protagonista delle sue novellette inventate, il personaggio di comodo della sua esile commedia, rintracciabile in ogni sua lirica: intendendo la cosa, come un gioco, quindi.

l'analisi e il sofisma fecero di quest'uomo
ciò che le fiamme fanno d'un edificio al vento.

Ah! Se potessi amare! Ah! Se potessi
amare, canterei sì novamente!
Ma l'anima corrosa
sogghigna nelle sue gelide sere...
Amanti! Miserere,
miserere di questa mia giocosa
aridità larvata di chimere!

arido è il cuore, stridulo di scherno
come siliqua stridula d'inverno,
vôta di semi, pendula al rovaio...
ecc. ecc.

Volta per volta, dissero, prima di comparire sulla minuscola scena idillica della sua poesia, davanti alla lastra liscia e fredda dello specchio, si faceva più pallido e fatale, si ripassava il viso, lo truccava.

Non fu così forse. Sebbene per noi tutto ciò potrebbe anche essere considerato come effet-

tivo, quando si riuscisse a scartare quanto di materiale e di falso l'idea lascia nella mente di chi la pensi e la ricerchi: chè nel trucco, pur ammettendo che esso sia avvenuto, il vero e il fittizio dell'anima del poeta, il vero e il fittizio della sua vita possono non essere più nemmeno reperibili, precisamente come non si scindono sulla maschera dell'attore i tratti e le espressioni sue proprie dagli effetti dei pastelli e del minio.

Questo è il punto. Anche un attore che si trasformi può essere un creatore e nel suo trucco può rintracciarsi dell'arte: dell'arte, a condizione, s'intende, che egli senta il trucco profondo, giù, fino nell'anima, o meglio, a patto ch'egli viva in quel trucco. Certo nel trucco si può insidiare anche dell'artificio, diciamo della freddezza: ma ci può essere pure un fascino, ossia un elemento animatore, che come tale è capace di tramutare tutto in una condizione di lirismo. Allora il trucco, se vero trucco ci fosse — ed è odioso parlarne — corrisponderebbe in ultima analisi alla cautela, alla macerazione, al vaglio a cui l'artista sottopone pensieri e parole.

Per rendersi conto dell'urgenza di una tale cautela, a proposito del Gozzano, si pensi subito al suo intervento severo nell'espungere dalle stampe i componimenti ai

quali non poteva riconoscere le qualità vitali degli altri, e alla sua stessa esitanza e parsimonia nello scrivere; e si rifletta sempre che egli non versificò mai per empito che dentro gli prorompesse, in quello stato apollineo che genera l'estasi negli altri poeti: pacato sempre, s'affidava alle qualità sensibili della espressione, alle più accorte, e spesso quindi più sottili virtù stilistiche, ed esse appunto formarono, forse esse sole, la conscia allegrezza del suo spirito, diremmo la balda veste con cui la sua povera e nuda anima sentiva di poter mostrarsi in pubblico.

Il Gozzano che forse anche avvertiva in sè un'innegabile frigidità, non si ritenne in obbligo di vincerla, di affocarla, e nemmeno di piangerla, anzi si attenne ad essa, ne fece una aperta confessione e in essa trovò accenti di accorta sincerità, capaci di costituire il suo allettamento alla poesia, quindi un suo lirismo.

Per questi motivi può dunque ammettersi, senza sminuirne il valore, che gran parte della suggestione della sua poesia sia da cercarsi, come alcuni critici avvertirono, nel sottile spirito di commedia, nelle sorprese ironiche e sentimentali che l'autore trae dalle situazioni aggiustate freddamente ai suoi fini: ma non intendendo nelle sorprese in se stesse, nelle si-

tuazioni, bensì nella particolare natura di quella freddezza, che chiameremmo — come? — intima, estrosa. Freddezza che fu una conquista del poeta, una conquista forse di non grande entità, tuttavia capace di dare animazione.

Non sapremmo chi al suo tempo sia riuscito a dare ai lettori altrettanta fresca ingenuità in composizioni fittizie, e altrettanta verità reale e lirica così bene incorporate insieme. Giungemmo persino a credere alla realtà biografica di quei versi, al ritorno nella casa dei nonni, alla *Signorina Felicita*, all'amica di *Nonna Speranza*, come a vita vissuta. Proprio perchè in quei pochi motivi di realtà messi insieme abilmente in una composizione tutta pensata, c'era stata, nella stessa cautela con cui erano regolati, una partecipazione viva dell'autore, di più, un divoto, per quanto elementare, amore. Tanto aveva dato all'opera una sua verità genuinamente, seppur tenuemente, vitale.

In questa condizione di cose, le note più vere, assolutamente vere, della sua persona e della sua vita, quelle che avrebbero potuto staccarsi dal resto e da esso spiccare anche prepotentemente — i vent'anni, la malattia di petto — prendevano invece, un piacevole sapore di fittizio; non perchè fossero poco sentite, ma perchè anch'esse dovevano adeguarsi alle altre note, ubbidire a quella legge d'armo-

nia che, istintiva nell'artista, ha le sue superiori precise esigenze. Si vorrebbe parlare di artificio anche a proposito di questa rinuncia? Se la cosa, come noi affermiamo e come affermano i raggiunti risultati artistici, avvenne istintiva, non c'è proprio, a nostro avviso, da parlarne.

C'è dunque nel Gozzano il gusto di comporsi una figura da contemplare come viva e vera, c'è un dilettoso bisogno di farsi una poetica esistenza attraverso delicate immagini conscie di rinuncia, un bisogno di cullare con l'incanto dei racconti un po' ingenui le proprie finzioni più ingannevoli e sospese; ma quel gusto era la passione della sua piccola vita, non un capriccio, la passione per cui anch'egli non fu immune da tormenti e da gioie, per cui ebbe un'anima che, sebbene lieve, gli permise di armonizzare i suoi pensieri, e armonizzando di creare.

Senza dramma e senza idillio. La vera natura della rinuncia gozzaniana.

Il nostro poeta non aveva fretta, non aveva dramma. Tutto ciò che è turbamento, vita vissuta e agitata, non lo interessava: tutto ciò che è ancora da chiarire, sia nei piccoli casi della

giornata, che nei grandi avvenimenti della storia umana, non lo attraeva. Quindi potè affermarsi che l'anima del poeta non fosse forte abbastanza per le passioni: ad esempio per l'amore, che in lui non è mai vero, ma letterario, tutto contesto di insoddisfazioni e rimpianti; potè parere che il suo corpo non fosse debole abbastanza per sentire lo schianto della morte che lo sfiorava e passava oltre, lasciandolo sempre in una condizione d'incertezza, in un'egoistica « aridità larvata di chimere ».

Infatti il lettore che, scorrendo il nostro poeta, s'incontra nella *Morte* e nell'*Amore*, non ne ha un'impressione vera. Li vede come oggetti di curiosità, se si vuole anche di una curiosità piuttosto viziata; certo, nella sua poesia, l'Amore come la Morte, si spogliano palesemente di grandezza: non sono mai religione, non sono mai tragedia, e nemmeno semplice coscienza di vita.

Amore no! Amore no! Non seppi
Il vero Amor per cui si ride e piange;
. . . . . .
Fino alla tomba il tuo gelido cuore
porterai con la tua sete fanciullo,
fanciullo triste che sapesti nulla,
chè ben sa nulla chi non sa l'Amore.

La morte e l'amore, nella sua poesia, stanno per divenire alcunchè di insignificante e di leggero. Verità: ma ciò rientra negli schemi precisi della sua arte, conferma una volta ancora la sua quasi sempre mantenuta coerenza, quella per cui anche le note più vere, più umanamente personalmente vere, come ad esempio la malattia di petto — quindi la morte —, prendono — come vedemmo — quel tono fragile e fatuo che le concorda in un'intima armonia.

Certo nella sua poesia, non c'è mai dramma e forse non c'è nemmeno idillio: è una quiete che in altri potrebbe generare disperazione, e persino un costante, fatalistico, quasi indifferente presentimento che anche la poesia possa svanire, mancare così come Amore e come Morte; presentimento che non poteva non esserci, presentimento che compie il quadro della sua coerenza e che pur essendo in sè negazione, determina l'esistenza di quella vita in minore, tutta diversa dalla normale, che è nella compiuta, piena e sorridente rinuncia dell'arte gozzaniana.

Dare respiro, o non mai mozzare il respiro di una vita individua, è compito dell'arte e questo compito, sia pure per via di tali negazioni, fu assolto nelle parti migliori della poesia del Gozzano.

In una lettera a G. S. Gargano scritta alla vigilia dei *Colloqui*, dopo aver annunciato la pubblicazione del volume che « conterrà il men peggio delle cose mie edite e inedite e sarà come una sintesi — ah molto pallida — di questa mia prima giovinezza che se ne va », cercò di mostrare come le poesie, benchè indipendenti siano connesse da un tenue filo ciclico, e disse:

« La raccolta, molto vagliata, sarà divisa in tre parti:

I. - *Il giovanile errore*, episodi di vagabondaggio sentimentale e documenti di quel male mio e del mio tempo che io chiamerei impotenza platonica.

II. - *Alla soglia*, adombrante qualche colloquio con la morte.

III. - *Il reduce* (reduce dall'amore e dalla morte) e ritrarrà la calma di chi uscito dalla prima giovinezza, risanato di un guaio fisico e morale, si rassegna sorridente alla vita mediocre ».

Ecco precisamente a che cosa giungeva il suo male fisico e morale: alla coscienza della mediocrità. Proprio per quella coscienza, riteniamo, gli fu possibile coordinarsi, equilibrarsi, essere coerente, tanto da distinguersi dallo « stridio dei facili seguaci ». Seguaci che

vedevano in lui il maestro; maestro d'una scuola che non poteva avere veri discepoli e non ne ebbe nemmeno quando l'imitazione fu più manifesta: seguaci che tuttavia osavano voli anche con le loro piccole ali, anche se la cosa non poteva assumere aspetto di serietà.

Di tanto in tanto, ma raramente, sembrava l'assalisse un desiderio di ripresa: era, come qualcuno disse, la vita che esigeva nuove illusioni? Forse era soltanto stanchezza e forse coscienza della piccolezza e della fralezza del suo mondo.

> E' tempo che una fede alta ti scuota
> ti levi sopra te, nell'ideale!
> Guarda gli amici. Ognun palpita quale
> demagogo, credente, patriota...

Ma chi ricorda questi e consimili versi? o meglio chi ricerca in essi il Gozzano? Sono le soste. E soste furono, che caddero rare e non ebbero echi e sviluppi nel complesso dell'opera sua.

La sua oggettività. - Il gusto del mediocre. - Conseguimenti di bellezza: Felicita, Carlotta, la cocotte.

Aveva l'estro — diciamo pure — delle cose viste e sentite attraverso una definizione già avvenuta, anche la più comune. Ed ecco ancora

l'istintiva avversione ai voli, agli slanci lirici, un bisogno di confidare, come nelle proprie forze, in un mondo di cose stabili e non troppo grandi, capaci soltanto di farsi amare: ecco il mondo veduto attraverso le stampe, un po' scolorite, ma fissate in una determinata attitudine, in una precisa espressione, ecco la vecchia Torino, cantata non perchè Torino, ma perchè nota, consueta, familiare. Mondo di vecchi ninnoli, di vecchie cose, che rispondono onestamente, coerentemente al modo suo di concepire, al suo ritmo, e per ciò concretano una loro forma d'arte.

Egli vede il mondo attraverso queste fissità librésche: esse costituiscono la sua realtà, che gli si presenta concreta davanti alla mente e gli concede di fare, ben diversamente dal troppo soggettivismo crepuscolare, lavoro oggettivo. Così, quando, come in *La signorina Felicita*, dove dalla gloria ai tramonti, al civettare, all'addio, tutto è sentito con squisita sensibilità iconografica lineare, l'armonia è piena, quel mondo, sebbene diverso dal consueto, è regolato da un suo ordine e ha una sua fisonomia che non tradisce squilibri qualsiasi, che al più può far pensare a una stilizzazione.

Il Gozzano era troppo timido per volgersi a certe forme orgiastiche e di belle menzogne, e avrebbe preferito, proprio per la sua timidezza, la realtà: ma poichè anche la realtà sarebbe stata per lui una violenza manifesta, guardò a quel mezzo termine che è la riproduzione banale della vita e che nella sua convinzione diventò la vera *realtà*. In fondo essa corrisponde al preciso suo costante stato d'animo per il quale egli si accorgeva di non essere nella vera vita, d'aver bisogno delle dolci finzioni, d'averne un bisogno talmente intimo e sentito da trovare in esso la sincerità. Ed ecco « quel fingo di essere e non sono » così insistente nella sua poesia. Ecco la persuasione della quasi verità della finzione — « quel tropico rammenti, di maniera, un poco falso come piace a me » —, che gli permise di costruire il suo piccolo mondo, per quanto scolorito, integro e degno d'attenzione.

*

Non rettorica dissimulatrice nel Gozzano, non enfasi, ma tenue prosa. E se gli avveniva di confessare un'emozione, subito avvertiva la incoerenza e per ristabilire l'equilibrio ci specificava come essa, la piccola emozione, fosse di origine libresca. Un tramonto di Torino gli ricordava una « stampa antica bavarese »; « tra i materassi logori e le ceste » trovava « stampe

di persone egregie »; Paolo e Virginia erano « belli e felici come in una stampa del tuo romanzo »; alla romantica luna chiedeva se non fosse « sorta da una stampa del Novelliere Illustrato »; la villa di Totò Merumeni gli parve la « villa tipo del libro di lettura »; e potrei continuare.

Non inventava, non scopriva, non s'avventurava nell'inesplorato, nell'ignoto, non era poeta di inquietudini, di agitazioni, di scoperte, era poeta di piccole certezze. E anche nelle piccole certezze, non cercava cose squisite: adorava il « ciarpame reietto », le « buone cose di pessimo gusto ».

Attraverso a quel suo gusto del mediocre poteva però giungere a visioni suggestive. Si ricordi *La signorina Felicità*:

> Sei quasi brutta, priva di lusinga,
> nelle tue vesti quasi campagnuole,
> ma la tua faccia buona e casalinga,
> ma i tuoi capelli di color di sole
> attorti in minutissime trecciuole
> ti fanno un tipo di beltà fiamminga...
>
> E rivedo la tua bocca vermiglia
> così larga nel ridere e nel bere,
> e il volto quadro senza sopracciglia
> tutto sparso d'efelidi leggere
> e gli occhi fermi, l'iride sincere,
> azzurre d'un azzurro di stoviglia...

Felicita che ha la faccia buona e *casalinga* trova la sua massima esaltazione nel paragone con la beltà fiamminga, quella beltà vista nei lindi interni di pittura, e si liricizza in un *azzurro* che, adeguato anch'esso, è di *stoviglia*. Le tre note dominanti dànno il tono al ritratto, si richiamano e si compensano, gli dànno vita e bastano a conferirgli, senza caricatura, l'impronta casalinga. Fra di esse vi sono minute notazioni che costituiscono l'appagamento della piccola certezza gozzaniana, piccoli tratti di un disegno incisivo, lievi chiazze di un colore passato, tutti ligi a un'immagine visiva, nessuno stornante lo sguardo verso l'anima o il cuore di *Felicita* « priva di lusinga »: lo spirito e il cuore s'intuiranno, se si vorrà, compiuto il quadretto, ma non saranno il proposito dell'autore, bensì la virtù intima della sua arte.

Questa piccola o grande dote di non proporre, ma di lasciare intuire, dà valore a molti spunti della poesia gozzaniana e, apprestandole come uno sfondo spirituale, la fa apparire di una natura sottilmente eletta.

> Carlotta! nome non fine, ma dolce come l'essenze
> resusciti le diligenze, lo scialle, le crinoline...

Amica di Nonna, conosco le aiuole per ove leggesti
i casi di Jacopo mesti nel tenero libro del Foscolo.

Ti fisso nell'albo con tanta tristezza, ov'è di tuo
[pugno
la data: *vent'otto di giugno del milleottocento*
[*cinquanta*.

Un nome e una data, e l'immagine, non turbata da contingenze che possano superare i casi normali della sua ristretta vita, vive d'un mite calore di bontà, d'una piena e modesta tenerezza francamente avvertibile: e la creazione è raggiunta.

In tutta la poesia — *L'amica di nonna Speranza* — hanno parlato i vari personaggi in un dialogo staccato e abbandonato alla sua verità; pure staccata dall'autore, come una battuta del dialogo, è apparsa Carlotta: per quei conversatori e per gli oggetti di casa fra cui le voci si levavano, il poeta ha mostrato interesse, e li ha seguiti tutti a lungo, indugiando fra essi; ma non occorre che egli dichiari, come farà, il suo possibile amore per la piccola amica dell'ava, chè a noi basta, dopo la lunga attenzione a tutti concessa, sentir fissare più a lungo lo sguardo su lei: la tenerezza non detta è intuita e anima Carlotta delle doti di bontà che in lei si possono desiderare.

Sempre ch'io viva rivedrò l'incanto
di quel suo volto fra le sbarre quadre!
La nuca mi serrò con mani ladre;
ed io stupivo di vedermi accanto
al viso, quella bocca tanto, tanto
diversa dalla bocca di mia Madre!

C'è nella strofa, in cui senza dir nulla il poeta rappresenta più al vivo la sua *Cocotte*, un brivido di quasi orrore e un'onda di pietà, c'è come un giudicare senza volere che dà autorità alla poesia. Determinato da che? forse dal constatare nel ricordo le piccole grandi certezze, senza nulla aggiungere, nulla variare, variando se mai soltanto nel ridurre e nel precisare perchè l'oggettivazione balzi proprio dal nulla, da un nulla quindi non sfornito d'una certa autorità.

Equilibriamo in un complesso omogeneo questa dote di bella ed efficace misura e sentiremo levarsi voci vive, poesia.

E con *Felicita, Carlotta, La Cocotte*, potremmo ricordare Graziella e varie altre visioni chiare d'una mediocre vita provinciale, di quella vita ch'egli sentiva e amava, quindi vedeva e poteva rendere secondo la sua visione.

Però egli ci appare anche abile nel disseminare talvolta qua e là, sullo sfondo delle sue concezioni, la freschezza di qualche nota attuale d'aria aperta, di paesaggio goduto, nella sua vera natura, sensi di vita vissuta, figure

tipicamente moderne. Si ricordino certi tratti di *Graziella* ne *Le due strade*.

Non mi parlò. D'un balzo salì, prese l'avvio;
La macchina il fruscio ebbe d'un piede scalzo
d'un batter d'ali ignoto come seguita a lato
da un non so che d'alato volgente con le rote.

Si ricordino le fresche sensazioni della *patinoire* in *Invernale*.

Le piacque, alfine, ritoccare il suolo;
e ridendo approdò, sfatte le chiome,
e bella ardita palpitante come
la procellaria che raccoglie il volo.

Ebbene, in tali componimenti, l'*attuale*, tutto ciò che di proprio immediato spicca, assume valore in sè, nel particolare, ma talvolta fa sentire uno squilibrio e sembra avvertirci che lo sfondo è artefatto, che la concezione è di maniera. In componimenti invece come *La signorina Felicita*, interamente per così dire inattuali, nessun compromesso si avverte, e pur essendo in essi tutto evidentemente sorpassato, sentite tutto artisticamente attuale in quanto legato e armonico, compiuto, vivo.

Vezzi formali.

Necessariamente, d'accordo con gli sviluppi interiori di quest'arte, anzi affiancando quegli sviluppi, anche la forma della poesia gozzaniana, se v'era sincerità, doveva essere di una assoluta, sebbene non inerte, semplicità. Infatti il nostro Guido al quale non erano passati inosservati i lenti e armoniosi affinamenti stilistici dei maestri, seppe attenersi dal principio alla fine ad alcune sue proprie particolarità, specie all'impostazione quasi prosastica del verso, allo stupito e quasi casuale baciarsi delle rime:

per lungi riposare gli occhi
(di che riposi parlano le stelle)
da tutte quelle sciocche donne belle
da tutti quelli cari amici sciocchi;

E ancora:

Nervi... Rapallo... San Remo... cacciare la malin-
[conia;
E se permette faremo qualche radioscopia...

E altrove:

Ed io non voglio più essere io!
Non più l'esteta gelido, il sofista,
ma vivere nel tuo borgo natio,
ma vivere alla piccola conquista
mercanteggiando placido, in oblio
come tuo padre, come il farmacista...

Nel quale casuale incontro delle rime senti la partecipazione viva del poeta alle sorprese

del suo gioco: egli se ne compiace e, in quanto il componimento comporta, vorrebbe mótteggiare.

Ne sgorga una malizia fatta innocente che non è sentimento espresso in sè e per sè, ma nel suo nascere dalla rima con la rima, un sentimento che dà conferma di quello stato di composizione, non ostante tutto, non privo di stupore del quale abbiamo parlato.

Notò Renato Serra che il Gozzano è il poeta che rimerà *Nietzche* con *camicie*. E si potrebbe aggiungere ancora *macaone* con *personae*, *lontano* con *guidogozzano*, ecc., ecc. Di questi curiosi effetti se ne trovano numerosi nelle sue pagine. Più che di scaltrezza, si trattò di proposito, di un proposito che essendo intimamente suo, trovava ridente, pieno consenso spirituale.

Perfettamente conscio del suo essere, del suo potere e dei suoi limiti, il Gozzano disponeva delle sue piccole forze con aperta, seppur compiaciuta padronanza. Talvolta, s'intende, quando il pericoloso gioco prendeva il sopravvento sulla sincerità della sorpresa, la rima lo poteva ingannare e falsare:

> Si rispecchia nel gran libro sublime
> la mente faticata dalle pagine,
> il cuore devastato dalla indagine
> sente la voce delle cose prime.

E ancora:

> Or taci nel petto corroso, mio cuore! Io resto al
> [supplizio,
> sereno come uno sposo e placido come un novizio,

Le quali rime si sente che son cose volute: il gioco in esse si è fatto proposito insistente e quando si è concluso, l'animazione vitale della sorpresa era sfumata: così quel *cuore*, quella *mente*, quel *novizio* non sono cose o parti del poeta, sono aggiunte arbitrarie, invenzioni sospese alla fortuita urgenza della rima.

Certo, intorno alla rima s'indugiò il nostro Guido e usò sempre di una sua particolare accortezza: cercò di proposito i freschi sbattimenti di suono, cercò di raggiungere nei voluti contrasti dei concetti materiali coi concetti spirituali, quell'ingenua indecisione che genera l'ironia, il risibile cozzo del materialismo e verismo delle cose dette, con l'idealismo di certe sue cose pensate.

Ma finchè alla ricerca egli partecipava con ansia direi esilarante, finchè il proposito lo animava come per, ripetiamo, una vera conquista, anche tutto ciò che di inizialmente voluto c'era nella sua arte, andava trasfigurandosi e pigliando volto e voce dalla gioiosa seppure piccola sorpresa che arrecava: in quel momento il compositore, tacitamente preso da

una vena di avveduta ispirazione, andava fornendosi degli attributi della sincerità.

I momenti di stanchezza o quasi meccanicità sono spiegabili e sarebbero forse stati frequenti se la poesia del Gozzano non fosse rimasta interrotta quasi all'inizio. Ma finchè durò l'incanto, il piccolo limitato incanto, ci fu una sicura gioia in quel seguire i maliziosi affrontamenti delle cose e dei sensi che dalle cose si levano: sicura gioia con cui erano avvertiti il poeta e il lettore che l'arte non si ferma alle piccole contingenze da cui prende lo spunto, ma che ammicca almeno, se proprio non osa guardare, più in là, sulla coscienza delle leggi e degli spazi che sono più vasti, nel conforto o nell'irrisione, domesticamente universali. Sentite ad esempio:

> Tramonta il sole. Un vespero d'oblìo
> riconsola quest'anima bambina;
> giunge un riso laggiù dalla cucina
> e il ritmo uguale dell'acciottolìo.

Residui libreschi.

Fu spesso insistentemente notata la preparazione letteraria del Gozzano, notata e lamentata come un difetto, come un freno all'estro.

Si trovarono anche interi versi presi da altri poeti e non poi dei meno noti.

Ricordiamo: Il Gozzano, ne *I colloqui*, chiudendo la lirica, dice:

> ... Solo, gelido, in disparte
> sorrido e guardo vivere me stesso.

e il Leopardi, chiudendo il disperato canto di Aspasia:

> qui neghittoso immobile giacendo
> il mar, la terra ed il ciel miro e sorrido.

Il Gozzano, nella stessa lirica:

> A ciascun passo mi rivolsi indietro,

e il Petrarca nel sonetto undecimo del canzoniere:

> Io mi rivolgo indietro a ciascun passo.

Il Gozzano negli *Amori ancillari*:

> Ghermir mi piace l'agile fantesca
> che secretaria antica è tra noi due

e il Petrarca, ancora, nel sonetto centosedici:

> Amor mi manda quel dolce pensiero
> che secretario antico è tra noi due...

Il Gozzano in *Convito*:

> Non varrà succo d'erbe o l'arte maga?

e il Petrarca, sempre, nel sonetto quarantasette:

E non già virtù d'erbe, o d'arte maga?

Il Gozzano in *Invernale*:

Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più forte

e l'Alighieri nel canto trentaduesimo dell'*Inferno*:

Non avria pur da l'orlo fatto cricchi

Il Gozzano in *In casa del sopravissuto*:

di su, di giù, di qua, di là, s'avventa

e Dante nel canto quinto dell'*Inferno*:

di qua, di là, di su, di giù li mena.

Il Gozzano in *Signorina Felicita*:

per far di sè favoleggiar altrui

e Dante nel canto secondo del *Paradiso*:

fan di Cain favoleggiare altrui

Il Gozzano in *Una risorta*:

Simile a chi sognando
desidera sognare.

e Dante nel canto trentesimo dell'*Inferno*:

Qual è colui che suo dannaggio sogna
che sognando desidera sognare...

Il Gozzano in *L'onesto rifiuto*:

Pel tuo sogno, pel sogno che ti diedi
non son colui, non son colui che credi

e Dante nel diciannovesimo canto dell'*Inferno*:

Allor Virgilio disse: Digli tosto:
Non son colui, non son colui che credi.

E potremmo continuare. Ma a che scopo? Sarebbe assurdo parlare di plagi. Questi richiami, o raccogliticci, come si vogliano chiamare, stanno a confermare, ancora una volta, la sua maniera libresca di comporre. E qui, possiamo ben chiederci di nuovo, che cosa importa la maniera se al risultato l'autore sa dare calore di vita.

Abbiamo già detto che in arte, per quanto il lavoro guardingo sia spesso, nei confronti della calda fantasia, da discutere, anche da esso, in determinate condizioni, può nascere spontaneità: s'intende, quando in esso sia la ragion di vita dell'autore. Così fu, dobbiamo riconfermare, nel caso Gozzano, in quanto che egli negato, per tutti i motivi risaputi, alla vita, trovava il suo motivo d'essere in una forma di ragionata fantasia, che era per lui l'unica maniera di accostarsi alla vita e di giudicare di essa: quella che gli permise di raggiungere un suo punto d'armonia.

Le fiabe.

Ciò detto in riferimento ai *Colloqui* e indirettamente anche a *La via del rifugio*, non mette conto di ricordare *La principessa si sposa*, e, ancor meno, *I tre talismani*, introvabile, che sono libri per bambini, libri di fiabe poetiche, non lontani dal solito mondo gozzaniano, ma sostanzialmente, artisticamente, poca cosa.

Sminuire, come il Gozzano fece in questi libri, la sua piccola verità non era possibile, ed ecco che il vecchio tema degli «uomini... così con due gambe che fanno tanta pena» è ripetuto in maniera stanca, senza risonanza alcuna. Forse tutta la verità del Gozzano era in quel poco che aveva detto; dico forse, ma certo a proposito di quella povera verità non bisognava fraintendersi, come fece egli stesso, e pargoleggiare; chè allora tutta la serietà, intendo la dignità, il possibile valore morale della sua poesia, doveva, come avvenne, inesorabilmente cadere.

Le prose.

Anche le prose nulla aggiungono — ci pare — alla sua personalità artistica. Sia che egli detti una novella, o stenda le note di un viaggio, sostanzialmente non fa che ripetere quanto già aveva espresso talvolta in pochi versi. E' un commento agli antichi motivi, un commento soltanto, non privo di garbo talvolta, tal'altra disorientato.

Infatti nelle novelle — *L'altare del passato, L'ultima traccia* — il Gozzano ci appare preoccupato di dimostrare ciò che formò e forma la materia della sua poesia, il *suo* modo di pensare; ma contrariamente a quanto avveniva nella fragilità dei suoi versi, qui prende, nella illusione della forma discorsiva, una concretezza esteriore che ad ogni ripresa può risultare astratta e priva di accordi, quindi di afflato.

Anche quando ci vorrebbe parlare dell'India — *Verso la cuna del mondo* — inavvertitamente, invece di vivere del paese che si propone di descrivere, cerca tutto ciò in cui gli sia possibile rintracciare se stesso o un qualche capovolgimento di se stesso. L'India non dà sostanzialmente al Gozzano nessuna nuova sensazione, lo immerge una volta ancora nella contemplazione dei suoi piccoli vecchi sentimenti.

Egli porta in sè il suo unico mondo, spiritualmente rimane ligio al suo passato, rimane il semplice e inconfondibile poeta di quei *Colloqui* in cui forse si era esaurito il suo estro e la modesta espressione che di esso il pallido sopravissuto ci aveva saputo dare.

Il suo posto fra i contemporanei e nella considerazione dei posteri.

Senza dubbio durante tutto un breve, ma tipico periodo, nemmeno interrotto dagli anni della guerra, Guido Gozzano ha fatto centro di sè, nella produzione poetica italiana. Non scarso fu l'influsso direttamente esercitato, non pochi gli imitatori, che già dicemmo però piuttosto pedestri. Non ci proponiamo di ricercarli. Ai poeti più vicini a lui — non imitatori, nemmeno seguaci — ai più degni, abbiamo accennato. Di tutta la loro poesia, la maggiore espressione rimane il Gozzano.

La maggiore espressione forse anche perchè, in certo qual modo misuratamente rappresentativa: s'intravede, nella composta timidezza della sua opera, il mondo stanco e pur inquieto del principio del secolo; quel mondo che ci sorprendeva a lamentarci della noia della vita, riservandoci subito dopo un accorato rimpianto sul rapido trapassare dell'ore: mondo tutto pieno di stupore e di contraddizione, che toglieva con la forza di vivere tutte le promesse che ad ogni istante concedeva.

Così il Gozzano, figlio di quel mondo, aveva sentito ma non fatto sua l'ebrezza dannunziana, aveva ricordato ma sorpassato la virilità morale del Carducci, inteso ma non accettato la mite contemplazione pascoliana. Con la sua noia, il suo larvato cinismo, uniti alla sua sincerità, conchiuse un'epoca, disse, dopo tutta quella più grande poesia, una parola riposata, tollerante anche della sua stessa noia.

Contro il torpore del mondo che era in gran parte suo fu ingaggiata una battaglia: quella del *futurismo*, certo rigeneratrice. Il Gozzano però, forse proprio per la sua impassibilità, rimase netto sulla sua posizione, anzi emerse come il caratteristico poeta del momento letterario che si voleva superare.

Era l'accorta espressione dell'epoca alla quale non era indicato il canto, piuttosto un discorrere piano che si compiacesse anche di ricordare.

Le sue possibilità artistiche furon forse esaurite nel *Colloqui*. Infatti le raccolte di novelle e l'altre prose sono, nella loro forma di commento ai vecchi temi, quasi la confessione di quell'esaurimento.

I posteri, pensiamo, concederanno, nella loro memoria, un posto al poeta che dorme nel piccolo cimitero di Agliè Canavese: un posto di compiaciuto raccoglimento, un posto di sosta, di non indegna sosta, fra gli ultimi gran-

di del secolo scorso e quelli di cui si attende e di cui si confida sempre di intravedere l'avvento.

Cenno bibliografico

Una compiuta, scrupolosissima, ordinata e per ora definitiva bibliografia sull'argomento, bibliografia che dà indicazione non solo dei volumi e degli articoli di giornale, ma anche — distinguendo nettamente — dei semplici cenni che si possono rintracciare nei vari studi di letteratura contemporanea, è quella pubblicata da Giovanni Cuchetti nel volume *Guido Gozzano,* Venezia, Libreria Emiliana Editrice, 1928.

REVISIONE SVEVIANA

Constatazioni.

Il « letterato quasi sessantenne » protagonista di *Una burla riuscita*, una delle prose postume di Italo Svevo, aveva pubblicato un romanzo che rimase ignoratissimo per ben quarant'anni. Egli non se ne era dato per inteso e aveva continuato a « considerarsi destinato alla gloria »; era stato più volte battuto dalla fortuna, ma si sentiva ancora « intatti gli organi più importanti, la stima di se stesso, e anche un po' quella degli altri, dai quali certo la gloria dipende. Attraversava la sua triste vita accompagnato sempre da un sentimento di soddisfazione ».

E' circa il caso dello stesso Ettore Schmitz, industriale triestino, oriundo tedesco, italiano di fede, conosciuto in letteratura sotto lo pseudonimo di Italo Svevo (1861-1928).

Singolare è la situazione di questo scrittore, che venne designato come uno dei contemporanei più rappresentativi e che il gran pubblico tuttavia si ostina a trascurare. Il bilancio librario della sua opera ce ne può dar prova.

Dei tre romanzi che, con pochi racconti e con l'introduzione a un altro romanzo che non fu scritto, *Il vecchione*, formano il non ingombrante bagaglio con cui l'autore giunse oggi alla fama, il primo, *Una vita*, fu pubblicato nel 1892: da parecchi anni sino a ieri, sino cioè alla ristampa (editore Morreale di Milano) dalla prima sparuta edizione triestina — come ben si sa —, chi lo voleva leggere doveva cercarne a prestito le copie scampate al macero. Il secondo romanzo, *Senilità*, nei suoi limiti l'opera forse migliore dello Svevo, vide la luce, pure a Trieste, nel 1898 ebbe l'onore di una ristampa nel 1927, ma non ostante il fervorino dell'editore (pure il Morreale), con cui il romanzo venne pubblicamente posto sotto l'egida dei suoi altissimi patroni, Cremieux, Larbaud, Joyce, ecc., e non ostante l'ottima critica, non trovò — come pure è noto — facile diffusione. La stessa sorte, si può dire, toccò a *La coscienza di Zeno*, il terzo romanzo edito dal Cappelli di Bologna nel 1923, quello su cui si fondò la fama europea dell'autore.

Intanto però si pubblicavano traduzioni, in tedesco, in francese, in spagnolo, e, certo anche in Italia, presso un ristretto pubblico, il più degno forse per chi aveva atteso tanti anni, la fama del narratore triestino si formava.

Non che la pubblicazione di *Una vita* e di *Senilità* fosse passata addirittura sotto silenzio, ma la verità è che, dal 1898, Italo Svevo dovette attendere sino ad oggi per trovare il suo tempo. Ora — si dice — il riconoscimento è venuto: il consenso dei critici si è fatto pieno o quasi, sebbene ristretto rimanga ancora il consenso del pubblico. Riconoscimento variamente espresso, non privo di stupore di fronte all'innato spirito narrativo dell'autore, fino ad oggi ignorato, di professione industriale, e industriale di stato civile.

Ci potremmo chiedere se non fu forse la sua diversa professione che lo salvò dai contagi letterari. La risposta non ha importanza; certo stupisce che quest'uomo nato tra il misticismo erotico del Fogazzaro e la sontuosità dannunziana, vissuto fra veristi, naturalisti, estetizzanti, neoclassici, neoromantici, ecc., abbia saputo essere come la critica notò — quello che fu, se stesso, l'incompreso per trent'anni e insieme l'autore che è, fra i più rappresentativi contemporanei. Stupisce e

stabilisce intanto l'integrità dello scrittore: spiega come se ne sia potuto fare un caso di eccezione.

Molto si parlò per stabilire a chi spettasse il merito della prima rivelazione dello Svevo al gran pubblico. Si disse che a scoprirlo, oggi, cioè nel 1926, sia stato il gruppo parigino di *Commerce* (Larbaud, Cremieux, ecc.) messo sull'avviso da James Joyce. Ma gli italiani rivendicarono la priorità della scoperta che spetta ad Eugenio Montale, il primo che propose efficacemente, nel 1925, lo sconosciuto romanziere all'attenzione dei lettori.

Senza impegnarci in una discussione, ormai troppo ripetuta, intorno all'analismo e al subcosciente e ai rapporti con le opere del Proust e del Joyce, diremo che, se mai, il nostro romanziere fu psicoanalista in anticipo, quasi un precursore inconscio e non però del tutto isolato, degli sviluppi e della fortuna che le teorie freudiane ebbero anche nel campo dell'arte narrativa. La sua prosa appare in sostanza narrazione: anzi è addirittura specchiabile nei grandi modelli narrativi dell'ottocento; però, per un suo carattere di monologo interiore, come per la compiacenza insistente delle osservazioni psicologiche, che pur distaccandosi forse anch'esse dal romanzo naturalista, toccano quelle che sono considerate

le conquiste del secolo, appare sconcertantemente attuale.

Il Debenedetti, che a nostro avviso è il più penetrante dei suoi critici, avverte giustamente in lui « primitività di concezione del romanzo: romanzo che nasce come tale, e non come schema plausibile per organarvi un contenuto capace di esprimersi altrimenti ». Per il Debenedetti egli possiede « il gusto del romanzo » che « non si era mai presentato presso alcun autore italiano in maniera altrettantò tipica, netta, esclusiva. Perchè non sono tanto i romanzi singoli che sian mancati all'Italia, quanto il gusto del romanzo ». In realtà, anche volendo pensare ad una tradizione narrativa italiana, ci si trova di fronte ad un autentico nuovo tipo di scrittore, tutto compreso della necessità di una assidua ricerca della realtà intima del nostro essere, non voluta, ma connaturata in lui, dominatore crudo ma sodo della sua materia, che in lui soltanto, nel suo stile basso e contorto, ad essa adeguato, può raggiungere una sua bellezza.

Il proposito sostanziale della sua arte, quella sua ricerca di realtà intima possiamo definire col Montale, tenendo conto del modo tutto primitivo di estrinsecarsi « il suo ardore di verità umana, il suo desiderio continuo di

sondare, ben al di là delle parvenze fenomeniche dell'essere, in quella zona sotterranea e oscura della coscienza, dove vacillano e si oscurano le evidenze più accettate ». E col Linati potremmo forse avvertire che se egli « è tutto italiano nel tono, nella lingua, nelle figure, e nell'andamento del racconto, è invece tutto nordico nell'assiduità e intensità con cui applica il suo esame psicologico ad ogni movimento dei suoi personaggi ». Certo dobbiamo constatare di trovarci di fronte ad opere che, nella stessa loro torbidezza, testimoniano della sincerità creativa dell'autore.

Il dettato dello Svevo non è accostabile alla tradizione, arbitrario e spesso barbaro. Però una sua caratteristica povertà, l'esser nudo, disadorno, senza ricerche di sonorità, se dapprima sconcertano, finiscono con l'aggiungere efficacia allo scritto, conferendogli una sorta di grezza autenticità, che, come già dicemmo, è anche un'armonia, la tempra dello scrittore.

Del resto egli ama anche nel giudizio dei suoi personaggi, far professione di *primitivismo*. Il Montale giustamente nota che il suo « è un linguaggio antiletterario, ma fervido, essenziale, che rapisce e trasporta con sè ogni detrito, riscatta ogni mancanza del momento, un che di genuino e di compatto, un'armonia

tra premesse, sviluppi e conseguenze, genialità e compattezza che sono nell'animo dello scrittore prima e meglio che nelle sue opere ». Si intende che codesta sua strana prosa, non solo pel piglio convinto, per la schiettezza con cui procede, ma per l'armonia che dicemmo, l'adesione con la materia che tratta, riesce di grande efficacia e la si sente capace di dominare, pur nella sua umiltà, e quand'anche non se lo proponga, in virtù della sua coerenza vitale, le profonde correnti della vita, le reazioni e i drammi che senza tregua si snodano dai contatti con la realtà.

Ci si chiede come mai una tale opera rimase così a lungo misconosciuta. Casi simili già se ne sono incontrati, nè interessa molto, o per lo meno non è di fondamentale utilità, trovarne le ragioni: nessuno ne trarrebbe vantaggio, non certo l'arte.

Del resto ci fu anche negli anni lontani, chi intravide il valore dello Svevo. Per citarne uno, Paul Heyse, in una lettera da Monaco indirizzata allo Svevo fin dal 19 aprile 1897, dopo molte riserve, dovute sopratutto alla materia che a lui ripugnava, ammetteva che trovatane una più confacente « werden Sie gewiss unter den geachtesten Romandichtern Ihren Platz einnehmen » (Ella prenderà certamente posto fra i romanzieri più stimati).

La previsione lontana si è avverata. Tardi per l'autore che poco appresso moriva, nell'ospedaletto di Motta di Livenza in seguito ad un incidente automobilistico, e più forse a causa del suo cuore, che, sebbene non sembrasse, era già stanco di battere regolarmente.

*

I tre romanzi sveviani sono legati da vincoli di strettissima parentela, nè, si può dire, una sola pagina falsa il loro carattere unitario. Giova forse, per quanti ancora — temo molti — non li conoscono, brevemente riassumerli.

Una vita, il primo romanzo, aveva saputo procurarsi l'attenzione della critica, che, in Italia particolarmente, con Domenico Oliva, notava la serietà dell'opera. Narra gli appagamenti e i tormenti di un giovane, Alfonso Nitti, il quale, lasciato il paese nativo, mal regge alla vita che nel nuovo ambiente cittadino esige azione e decisione, ma vi si adatta per inerzia e debolezza. Si adatta anche perchè gli è facile trovare da confortarsi in aspirazioni inattuabili. Ne deriva che egli è destinato a passare ininterrottamente dalla

fiducia alla delusione. Attraverso queste alternative, fiaccato da misere esperienze, scosso, giunge a sentirsi oggetto altrui, e infine istigato nei suoi desideri sensuali, seduce la figlia del banchiere alle cui dipendenze è impiegato. Tosto sente la conquista non sua e attraverso nuove amarezze vi rinuncia. Nel suo giudizio morale egli si è punito, ma ha retroceduto e con tale retrocessione, con la rinuncia, che per lui è cosa consueta, si è appartato nuovamente nell'isolamento, nella meschina inerzia che è il suo dramma. Non sa accettare la vita, non sa affrontarla quando potrebbe farla sua, e la vita, pare, gli si rivolta ognora più inesorabile: prima con la morte della madre, poi con misere nozze che gli danno la misura della sua debolezza colposa, via di guaio in guaio, attraverso un mondo tutto meandri che lo conduce disperato al suicidio.

Senilità ha il carattere di una lunga confessione autobiografica. Forse non è che un altro aspetto della storia di Alfonso Nitti, il quale avanzato d'età e, un poco, nell'esperienza, si chiama ora Emilio Brentani. E' anche egli un impiegatuccio, ma che molti anni prima — ne ha ora trentacinque — scrisse un romanzo: uno solo, poi più nulla: non scrisse più« per inerzia, non per sfiducia ». « Vi-

veva sempre in un'aspettativa, non paziente, di qualche cosa che doveva venirgli dal di fuori, la fortuna, il successo, come se l'età delle belle energie per lui non fosse tramontata ». Si incontra con Angiolina, magnifica ragazza plebea, l'accosta « con l'idea di trovare una avventura facile e breve » e, per non saper prendere la vita quale talvolta è, si appresta invece ad un amore grossolanamente patetico, tormentato da una ricerca di reciprocità che quella donna capace soltanto di pronte soddisfazioni, non gli può dare. Cominciano le gelosie, poi vengono i compromessi, e sono molti e gravi, i più turpi. Finalmente, dopo continui vani propositi e tentativi, un giorno crede di poterla lasciare. Ma intanto, non indipendentemente dai suoi colposi abbandoni, dopo scene pietose, tormentose, che gli accrescono il rimorso nell'anima, gli muore la sorella, e, tardi, egli intravede quale avrebbe potuto essere la sua vera vita, bella di corrisposta fraterna dedizione. Senonchè le dure lezioni non possono bastargli; ed egli, pur attraverso le solite tipiche esitazioni, sta per tornare ancora alla sua Angiolina, quando apprende che Angiolina è fuggita con uno dei vari suoi amanti. Emilio Brentani rimane solo a pensare a se stesso. E nella solitudine non rinuncia, nemmeno

questa volta, alla sua debolezza per quella donna, anzi nel pensiero la trasfigura, come prima del resto, come sempre, impenitentemente ancora, forse pietoso verso se stesso; rimane legato a quella donna che, per capriccio e debolezza sua, gli aveva imperversato nella vita, durante tutto il periodo che egli si incanta a ritenere « il più importante, il più luminoso ».

La coscienza di Zeno contiene le confessioni di un uomo cinquantenne. C'è una progressione negli anni in questi tre romanzi, per la quale si può pensare che stiano veramente a rappresentare le varie esperienze di un unico personaggio. Il quarto romanzo, rimasto nella mente dell'autore, *Il vecchione*, avrebbe chiuso il ciclo parlandoci dell'ultima vecchiaia. Zeno non smentisce i suoi predecessori, è più sereno, e la vita lo compensa arridendogli, non del resto per merito suo, benigna. Anch'egli passa, possiam dire, esclusivamente attraverso fallimenti, ma, come per stranezza, per ironia del caso, ogni fallimento si risolve a suo profitto. E' gustosissima la franca ingenuità con cui egli, più fortunato dei suoi predecessori, porta baldamente a spasso i suoi desideri sempre pronti a manifestarsi e a farsi esigenti come per un primordiale diritto alla vita. Non valgono i bruschi

richiami che a lui possono giungere dal mondo che, in suo confronto, pare organizzato su tutt'altre basi: « ogni minaccia di sventura — dice Zeno — mi atterrisce dapprima, ma subito dopo è dimenticata nella fiducia più sicura di saper evitarla ».

Nutrito di questa serenità filosofica, Zeno narra le sue esperienze di fumatore impenitente, ci dice della morte del padre, racconta la storia del suo matrimonio, che, celebratosi non con la donna che avrebbe desiderato, sempre per la buona sorte assecondante ogni suo fallimento, gli procura una moglie ideale. C'informa di un'avventura amorosa che a lui, apparentemente sprovvisto di tatto, passa mirabilmente liscia senza dare il minimo dei sospetti. E veniamo a sapere che anche le sue esperienze commerciali, fra guai e rovesci da far tremare, gli consentono alla fine un bilancio che non scuote la sua prosperità economica.

S'intende che la narrazione delle singole trame non può rendere, nemmeno pallidamente, la natura di questi romanzi: le vicende in sè hanno qui un interesse alquanto limitato; contano invece i molti, continui, insistenti riflessi, non traducibili, che esercitano sull'accorta umanità dell'autore. Ma tali trame testimoniano, anch'esse, come dicemmo,

del carattere unitario dell'opera sveviana, e giovano forse ad accostarci ad essa.

Usciti in tempi assai disparati (1892-1898-1923), i tre libri seguono un comune indirizzo, hanno sostanzialmente la stessa impronta. Lo Svevo rimane, in tutti e tre, uno scrittore che ci dispensa dal discutere se nel suo lavoro ci sia o non ci sia stato progresso, « Si direbbe — aggiungiamo col Linati — che non abbia neanche stile. Nuda e brulla egli esprime la vita così com'è e se mai il suo stile sta nel non averne uno: che è poi lo stile della vita ».

A fianco dei romanzi, abbiamo detto, nel complesso non grande dell'opera dello Svevo, stanno i racconti, qualcuno non poco significativo, sempre pienamente aderente al tipo dei romanzi, anzi confermante i romanzi.

Fatte queste constatazioni, c'è da chiedersi come avviene che la materia, detta grezza, di queste opere, può, pur appoggiandosi ad una forma trascurata, raggiungere, come affermammo, una sua armonia e cioè l'armonia atta a esercitare quel fascino piccolo o grande che effettivamente esercita. C'è da chiedersi cioè ancora quali siano la disposizione e i punti d'equilibrio che questa materia assume salvando la sua *primitività*, costituendo la sua elaborazione, cioè rivelando la sua originalità.

Revisione critica.

Giacomo Debenedetti pur essendo, tra i vari critici che hanno più seriamente cercato una definizione del così detto caso Svevo, secondo noi il più accorto, ha però creduto di poter giungere ad alcune negazioni che a nostro avviso disorientano il problema della comprensione sveviana. Fra l'altre ha creduto di notare che manca ai romanzi dello Svevo la « durabile ed universale sostanza dei miti »; non trova cioè nello Svevo, mentre gli è possibile rintracciare in altre grandi opere — cita Tolstoi! —, « uno di quei misteriosi voli e sollevamenti del ritmo » per cui « una creatura di fantasia può giungere a intitolare per sempre un anelito che prima di lei, non aveva nome, ovvero una zona, una linea, uno sviluppo possibile delle nostre sorti ». Ma, come gli è dato in Tolstoi, si propone di cercare tali sollevamenti nelle singole figure o in momenti singoli dell'opera sveviana: non vi trova nulla, s'intende, se non qualche dubbia apparenza. Certo: l'opera sveviana, almeno come noi crediamo di vederla, è ben lontana dal concederci un tal genere di sollevamenti nè, ripetiamo, ci possiamo rendere ragione di tali ricerche e di tali confronti. Ciò

non pertanto, nella sua diversa natura, può forse anch'essa nutrirsi di una ben distinta, ma effettiva, durabile e universale sostanza: da cercarsi però — è chiaro — alquanto diversamente.

Vediamo. E' vero che, non ostante i propositi dell'autore, queste tormentate creature così dette protagoniste, riescono chiuse in se stesse, sfornite anche di simpatia umana, massime nei due primi romanzi: e ciò è tanto più avvertibile, talvolta quasi irritante, se si considera l'amorosa e insistente cura dall'autore dedicata a questi suoi personaggi e quella sua — diciamo col Debenedetti — « malcelata richiesta di simpatia, una preoccupante *captatio benevolentiae* », che, s'intende, intacca non figure minori, ma il cuore dell'opera, i protagonisti. C'è da chiedersi come mai tuttavia, l'opera s'impone. In virtù dell'umorismo tragico che ne potrebbe risultare? Non rispondiamo. Non ostante la mancata *simpatia umana*, si deve sentire l'*umanità* di quest'arte, umanità insita non nel personaggio in se stesso, in quel personaggio del quale, per tanti motivi non possiamo accettare la vicinanza, ma oltre il personaggio, oltre quanto ora o poi casualmente gli succede, in quell'inesorabile sorte — ebraica? o più generosamente umana? — da cui non scampa il

misero essere nella mala e nella buona, quotidiana fortuna; in virtù di tutto il complesso e serrato susseguirsi dei suoi miseri casi; in virtù del gioco altrimenti banalissimo, delle crudeli contingenze e delle cocciute incidenze, con cui il gorgo del romanzo, pur nel suo ristretto ambito, si allarga fiottante. Alla fine di tanta miseria, inequivocabile miseria, in cui le figure centrali non agiscono, ma subiscono l'azione e solo la complicano e la straziano, si può sentire, pure attraverso una frequente ironia, come sia stata lamentata, semplicemente e quindi altamente, in tono di rassegnata se pur tragicissima commiserazione, la imperscrutabilità di certe zone d'ombra della sorte e della coscienza degli uomini. Voce umana che ha chiamato qualcuno a raccolta. Certo, non nota dolce, lirica, povera nota sorda, tuttavia musica.

Ma dato che a queste considerazioni si può, ci pare, giungere, si deve pure avvertire che con esse è stato spostato, per non dire capovolto, il punto consueto d'osservazione: si è giunti a considerare che la figura centrale, quella del protagonista, non emerga, anzi profondi nel mare magno di tutte le monotone vicende: e si è constatato contemporaneamente l'attuarsi di un'armonia d'assieme. Su ciò crediamo ci si deve fissare.

Se voi collocate Emilio Brentani nel primo piano assoluto dello sviluppo narrativo, se non concedete la vostra attenzione singolarmente a lui, se non vi lasciate illudere da quella sua tipica costanza scenica, anzi fate che con le sue ricorrenti uguali movenze, quasi perda, come effettivamente avviene, d'interesse personale, non sarà più l'individuo legato alla sua assoluta casualità, talvolta anche insopportabile, ma un ritmo grigio e cadenzato, su cui si intona la pietà umana dell'autore, su cui ne rosseggia l'ironia. Avrete eliminato la molestia del protagonista sfornito di simpatia, per trovare una base sulla quale ricostruire l'indubbia armonia dell'opera. Infatti, chi ha letto ad esempio *Senilità*, sa benissimo che il Brentani, in quanto personaggio, noi lo dimentichiamo quasi subito, lasciamo a lui di « sbrigarsi » delle sue gelosie, ma non dimentichiamo il turbamento strano, la commozione che dalla sua storia sorda ci è derivata. Scomparendo le sue gelosie, anzi scomparendo egli stesso, lasciandoci staccati dalla sua relativa concretezza, siamo tuttavia indotti a sentire qualcosa di molto incombente, che può anche prendere il nome dei fastidi umani, quindi di possibili pene o debolezze universali. Emilio Brentani non è la creatura singola, quindi il protagonista, è un clima uma-

no, e, proprio nella sua monotonia, sconfinato, capace di risultare come un crisma artistico dei mediocri tormenti dell'uomo.

Già il Linati aveva osservato a proposito della *Coscienza di Zeno*, che « più che Zeno, il protagonista di questo libro è la sua coscienza, il suo tragico mondo interiore, i torbidi labirinti per cui s'aggira la sua psiche bizzarra e scontenta ». Ma noi — si è capito — vogliamo dire più decisamente: non forse nei propositi dell'autore, ma nell'innegabile efficacia complessiva dell'opera (che essendo per noi opera artistica, può parlare anche per se stessa, indipendentemente da quanto l'autore può averle voluto far dire), Alfonso Nitti, Emilio Brentani, Zeno Cosini, Mario Samigli, ecc., tutti i personaggi seguiti dall'autore con tanta minuzia analitica, per loro natura, e poi collocati come furono accanto alla lineare decisione delle figure minori, non possono, senza ingenerare evidenti incoerenze, pretendere di essere dei protagonisti, direi nemmeno delle creature vitali; non per difetto, ma in quanto essi sono e debbono rimanere soltanto creature di riflesso, creature viste nel loro fondo, coscienze, specchi che accolgono luci e ombre, e tutto fondono, il bene e il male, il riso e il pianto, la vita e la morte, in immagini forse più sbiadite, forse più accese del vero,

senza mai generare del loro, fondi grigi su cui si muovono, nella loro mediocrità o nella loro tragicità, tutte le azioni di cui subiscono l'impressione.

Le supposte incongruenze, le ingenuità, che la critica credette di intravedere nell'opera, cadono dunque; le molte incognite risultano superate.

Infatti constatiamo. In quanto il protagonista si abbassa in un piano espanso, l'autobiografo può continuare, come si notò con qualche meraviglia nello Svevo, ad essere libero narratore.

In quanto le minuzie particolaristiche dedicate al presupposto protagonista creano non un individuo, ma un insieme di vita vasto e uniformemente agitato, il romanziere può lasciare nell'opera tutta la umana incidenza e la cocciuta mediocrità di cui lo si era rimproverato, accorto o no che entrambe possono trovare, nell'amalgama complessiva, la loro posizione armonica.

In quanto le vicende del presupposto protagonista sono in se stesse, come ci si avvide, tali da poter essere soverchiate, sul loro ripetersi sconfinatamente uguale e monotono, le vicende e le figure minori, possono prendere rilievo, tanto da apparire, esse, come avviene in questi romanzi, elementi di vita: nei pre-

supposti protagonisti che invece di *agire*, *subiscono*, può rimanere, pur nel loro tormento, l'inerzia da tutti riconosciuta, senza che per questo essi abbiano ad apparire difettosi: così e non altrimenti devono essere, nella singolare concezione sveviana: senza quella inerzia non sarebbe per loro armonicamente possibile una decisa e pur naturale visione introspettiva, la creazione di un clima così prossimo ai torpori di una coscienza miseramente ma profondamente umana.

Per questi motivi, necessariamente, si è costretti a constatare, ma non più con meraviglia, e non senza rendersene chiara ragione, che lo Svevo, quando da una figura minore passa a parlare del protagonista, sembra « cambiare strato » (cito ancora il Debenedetti e lo cito, ben s'intende, nelle constatazioni che proprio perchè fatte da lui del tutto indipendentemente, lontane quando non, nei propositi, contrarie a quanto sostengo, mi pare servano massimamente a confermare la mia tesi, facendosi esse da negative quali erano, del tutto necessarie e positive). Si è costretti ad avvertire che « tutti gli uomini appaiono ancora liberi: possono rimangiarsi i loro errori, seguire le loro volontà, scegliere i loro piaceri: quest'unico — il protagonista — è schiavo, e non può nulla contro

se stesso » evidentemente; per questo « l'eroe di Svevo non consegue mai una piena maturità d'uomo »; e ne deriva che « c'è in questi personaggi l'impossibilità di diventare di fronte all'esistenza cotidiana come gli altri », ma in questa impossibilità, non dimentichiamo, in quella condanna, contrariamente a quanto pare affermare il critico, è il loro mezzo di espressione. In fine ancora, per le medesime ragioni, i protagonisti necessariamente appaiono gli stessi, uguali nei tre romanzi e nelle tre novelle, i protagonisti che non sono tali. I protagonisti che hanno si direbbe l'esigenza di subire, anzichè di vivere, la loro vita, ma che possono dare, con la stessa passività, un composto ritmo a tutte le loro tristi o liete passioni.

Così e non altrimenti devono essere i protagonisti sveviani che si ritrovano compiuti, costanti, d'una in altra opera; non altrimenti perchè tali si presentarono all'autore, che, credendo in una loro evidenza, come è di ogni artista, li ebbe precisi modelli da sviluppare senza tradire.

Non quindi stentatezze o ingenuità, come qualcuno volle, ma sincerità e se mai accorta esperienza: in complesso saggia letteratura, più saggia di quanto non appaia.

*

Uno spunto: nella *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* il protagonista si dice« e qui mi faccio una raccomandazione ad imitazione di quelle di mio padre: Ricordati di non lagnarti troppo della vecchiaia in queste annotazioni. Aggraveresti la tua posizione». E, poichè invece se ne sente tentato, accetta di lagnarsene e di protestare, ma perchè sa che « la protesta è la via più breve alla rassegnazione ».

Una lezione di saggezza, una lezione di rassegnazione, talvolta amarissima, spesso difficile, nobile perchè non proclamata, ci pare si levi, intuitiva voce, pietosamente rasserenatrice, catarsi, dal fondo dell'opera senza voli.

Lo stesso Emilio Brentani il quale al momento di lasciare per sempre la casa della sua bella amante, stupefatto dei baci « tutt'altro che infantili » della di lei piccola sorella, avverte in sè un senso di nausea che distrugge qualsiasi commozione, ma fa ancora « una carezza paterna, indulgente, alla fanciulla, che egli non voleva lasciare afflitta », non è più soltanto il debole; in quella carezza è l'uomo indulgente verso se stesso e verso gli altri, è l'uomo che ha acquistato dura esperienza, che

non s'è tutto avvelenato, che schiarisce il suo orizzonte con una luce di umana rassegnazione.

La materia del libro sveviano, attraverso un simile tacito elevamento può evitare gli estremi stridori, talvolta sorridere anche nel dolore. Pur nella sua desolazione, questa materia spesso non bella, spesso affaticante di troppa avvedutezza, sa elevarsi ed apparire serena.

IL TEATRO E LA CEREBRALITA'

Fra le manifestazioni letterarie italiane, il teatro, forse primo, più manifestamente raggiunse, nelle sue poche più tipiche produzioni, una autonomia e, pur conservando la sua originalità, una istintiva aderenza a quello che può essere considerato il gusto europeo odierno. Anzi, per lo meno con qualche maggiore, assunse una posizione che oggi nel teatro europeo non è di subordine.

Prendendo le mosse dai trattatisti che ci precedettero e particolarmente dai *Saggi* di A. Tilgher che su alcuni punti dell'argomento ci pare siano pressochè definitivi, constatiamo:

Il teatro dell'età scorsa (*) procedeva su una strada che certo non può essere conside-

(*) Del resto come trascorrono rapide le età! Questo saggio scritto or non è molto, oggi può forse già riferirsi anch'esso a tempi andati.

rata attuale; ci aveva condotti al gusto di certa fissa o attenta realtà borghese, al gusto degli aneddoti e della cronaca, spesso delle oleografie, insomma della vita asservita alla contingenza cui l'amore dell'individuale, individuale rappresentativo di una generalità, e una psicologia più o meno sagace cercavano di dare qualche parvenza o consistenza universa. Nè è da stabilire a priori che l'universalità dovesse mancare: certo, su quella strada, non era facile perseguirla e spesso mancò. Dai rapporti fra la libertà e il dovere, fra la passione e la ragione, fra la fede e la scienza e simili, dai loro reciproci urti e dalle costanti vittorie della parte considerata più restrittiva (rapporti, urti, vittorie e sconfitte che costituivano i temi di allora, temi non privi di un loro desiderio di elevazione), si giungeva costantemente a chiederci se la realtà, così in continua lotta con le insopprimibili aspirazioni, avesse senso e valore. Domanda sempre levata e, nella maggior parte dei casi, destinata a rimaner senza risposta o ad aver risposta negativa: nube più o meno densa gravante sull'opera: insoddisfazione.

Il teatro dell'età nostra, invece, nelle sue — ripetiamo — più tipiche produzioni, è avviato ad astrazioni che quando non siano maniera, sono o aspirano ad essere, di per se

stesse, vita universa, conquista d'orizzonti interiori, cozzo di valori assoluti, sconfinanti dai limiti della piccola e pur presente, talvolta immanente, realtà quotidiana.

Teatro d'essenza orgiastica è quello d'oggi, la cui forza è precisamente nel lirismo o nella tragicità della inconsueta enorme libertà a cui aspira. La domanda, tipica e costante essa pure, che un tale nuovo teatro deve porsi, chiede che cosa fa ritenere che la realtà sia quella che ci appare tale, che cosa è che fa realtà la realtà. E poichè non si può pensare alla realtà senza riferirsi al concetto opposto d'irrealtà, il nuovo problema centrale è quello che s'affanna a spiegarci se e come si distingue la realtà dal sogno, la realtà dall'illusione.

Il blocco prima compatto della realtà viene a scomporsi in infiniti piani corrispondenti alle infinite possibilità dell'illusione, viene ad essere magari assorbito nella nebulosa del sogno. La realtà giunge ad assumere innumerevoli aspetti, a seconda di chi la giudica, tutti sotto il loro punto di vista, poichè legittimi secondo l'illusione, ugualmente reali se pur diversi; può corrispondere al nostro passare di attimo in attimo su nuove o rinnovate posizioni di interessamento o di stupore spirituale; vuole rispecchiare la attiva nostra vita in-

teriore, in tutta la sua rapida, fuggitiva, silenziosa molteplicità.

Nella posizione precedente, il sogno era immaginato come un mondo senza confini, oltre il muro della così detta realtà, evidente, fissa, immutabile. Ne derivava che i problemi d'allora, i quali potrebbero anche essere e sono talvolta, in altra veste, quelli d'oggi, dovevano sempre rimanere o abbattersi fiaccati ai piedi dell'inesorabile muraglia, poichè non era possibile, senza perdersi o annullarsi, trovare un punto d'appoggio nell'infinito od abisso del sogno.

Nella posizione attuale, invece, il muro è caduto: è stato attratto nel mondo senza confini e rotea anch'esso frantumato e caleidoscopico nell'infinito. Ed ecco un incalzarsi ininterrotto di fughe sfrenate, un innalzarsi non privo di trafelamenti, nè di abbattimenti, in uno sconfinare continuo, in un distaccarsi dalla materialità delle cose per tendere verso un continuo stupore, una costante lieta o dolorosa rivelazione.

La realtà è caduta. A reggere le sue veci, a dare cioè una norma al *caos* della fantasia è subentrata in trono la dialettica, reggitrice, se si vuole, non meno ferrea della realtà, ma in confronto ad essa ben capricciosa e arbitraria. Chi agisce, è non più l'uomo o la cosa, ma il

pensiero che, perduta la nozione di una fissa immutabile realtà, si crea esso, di volta in volta, gli uomini e le cose. Il protagonista dei nuovi drammi è il pensiero, la forza raziocinante che vuol andare alla vera — o arbitraria? — conquista dell'esistenza e della vita. Il teatro nella sua forma più nobile, diventa un più o meno deciso problema gnoseologico affannato intorno alla rivelazione della verità e dell'errore; e i personaggi e le cose diventano, per necessità, l'incarnazione dei fattori, or positivi, or negativi, che, attraverso un loro sviluppo, potranno o non potranno risolvere l'incognita di una qualsiasi superiore verità.

Con tali personaggi o tali cose che hanno per loro unica realtà il variabile pensiero dell'uomo, crolla senz'altro, s'intende, tutto il mondo di naturalistica architettura nel quale i loro antecessori avevano potuto talvolta trovare armoniche posizioni. E primo a crollare, s'intende pure, è come ben dice il Tilgher, il carattere. Si vuol dire il carattere inteso come qualcosa di rigido, di fisso, diremmo di caparbio che esista non ostante il lavorìo del pensiero: poichè una volta caduta la certezza di una tale inalterabilità, fatto dell'uomo un elemento di perpetuo divenire, il carattere è inammissibile, e quando di proposito resista, farà sullo sfondo dell'alternissima vita, l'effetto di un paradosso.

La personalità che prima era legata a precise forme e che quindi era, in fondo, tutta e soltanto contingente, è adesso intesa come slancio dionisiaco, come forza prima, universale. Le idee che nel teatro passato cozzavano le une contro le altre, generando un qualsiasi dramma, ma rimanendo sempre tali, milizia d'una precisa divisa, ora portano in se stesse e nella loro variabilità, ciascuna un loro dramma in pieno e continuo e complesso sviluppo. Il pensiero si ricerca proiettando davanti a sè sentimenti, passioni, affetti; li impregna di sè, si riscalda della loro fiamma e con essi, attraverso lacerazioni e contrasti, cerca una sua attuazione.

Ripetiamo, il pensiero pensante, che è precisamente attività spiegantesi attraverso dubbi, propositi e rinunzie continue, si colloca al centro del nuovo mondo artistico. *Reale* non è più, nel teatro contemporaneo, soltanto ciò che apoditticamente ci viene dato come tale, ma anche tutto ciò che in noi viene suscitato da un sentimento, da una passione, da un sogno, da un ricordo, da un semplice desiderio. Alla drammaticità il teatro non sopraggiunge più dal di fuori, col sussidio di un evento esteriore, quasi sempre casuale, seppur, secondo il vecchio giudizio, vero, ma la trova insita nella sua stessa natura che è drammatica nell'intimo.

Così, non ostante la sua impronta d'apparenza fondamentalmente arbitraria, tale dialettica può farsi poesia, in quanto può essere rivelazione della cosa in sè, di quell'organismo nascosto che è vivente in ogni organismo visibile, rivelazione quindi non di una idea platonica, ma di un *quid* attivo, suscettibile di continue trasformazioni, di un divenire e, ben inteso, di un divenire profondo; può farsi poesia in quanto capace, nella sua, diciamo così, integra arbitrarietà, di organare un suo preciso, inconfondibile, quindi equilibrato mondo, e cioè una, semplice o complessa, armonia.

*

Ma quanto abbiamo detto è evidente teoria. Banali difficoltà possono opporsi a una sua piena effettuazione.

Nel vecchio teatro il dramma appoggiava la sua espressione alle relative capacità dell'uomo in quanto attore: nel teatro d'oggi tutto è rivolto al clima lirico o tragico che il *pensiero* riesce a suscitare. La tendenza di questo teatro non è verso la concrezione del pensiero in un uomo, anzi nell'annullamento dell'uomo di fronte al pensiero puro. In ciò la singolarità e nello stesso tempo la difficoltà di attuazione

delle nuove forme: difficoltà in quanto, quand'anche la voce del pensiero riesca a dominare creando un suo clima astratto, rimarrà tuttavia, in palcoscenico, o nella immaginazione del lettore, la concretezza dell'attore e degli attrezzi scenici che mal possono ubbidire alle necessità di fusione del pensiero dominante. Dallo sfondo infinito e pur adimensionale del quadro drammatico moderno, appare, incoerenza immediatamente evidente, il pieno rilievo e la piena concretezza degli uomini e delle cose: forse quando si arriverà — e si pensi ai vari tentativi già operati dal « Teatro del colore » in poi — a dar comunque alle cose e alle creature un'incorporeità che le faccia cangianti a seconda della posizione a cui è condotto l'osservatore, allora soltanto — ma vi si giungerà? — alcune di tali opere, lontane da qualsiasi naturalistica verità e pur legittime, potranno conseguire una coerenza stilistica, quindi una totale armonia, una superiore verità.

Deve scomparire così da una tale arte — e quali segni manifesti nell'attuale produzione — anche nelle forme di indicazione ambientale, ogni ideale di ricerca del vero, per lasciare il posto all'emanazione di una trascendenza intellettuale: devono scomparire di conseguenza le cognizioni prospettiche, le proporzioni intese in senso naturalistico e cioè il rapporto con l'esperienza fisica, non, s'intende, le proporzioni in sè, non i ritmi, senza i quali sarebbe facile sconfinare nella disarmonia.

In una delle opere del passato, l'attenzione era portata su due ordini di cose: da un lato su l'argomento e dall'altro sulla sua associazione con la realtà, su quella associazione che l'esperienza individuale suggeriva. In un'opera moderna parlano per virtù propria i pensieri e le loro vicende, parlano e pur realizzando una espressione individuata come manifestazione tuttavia singola, assumono anche un valore universale in quanto stanno a rappresentare l'aspetto più profondo della sensibilità di ogni essere, la facoltà di pensare e di creare pensando.

*

Di fronte a un simile teatro, dobbiamo, per giudicare, renderci conto della difficoltà dei problemi che esso comporta. Per giungere a un giudizio su quanto esso ci ha dato, certo non si può partire dalle stesse premesse con le quali si cercò di valutare il teatro del passato: cioè non si potrà con i metri critici del natu-

ralismo condannare, nè tanto meno approvare questo cerebralismo che non vuole tendere a nessuno degli effetti che ebbero il loro momento di fortuna alcuni decenni or sono.

Ma vediamo: intanto, sono le nuove forme un arbitrio, una moda, o una necessità spirituale della nostra epoca? Osserviamo come il problema del cerebralismo affiori contemporaneamente, per quanto indipendentemente, in tutta la produzione teatrale europea; osserviamo come la vita d'oggi, messe cresciuta nel tragico solco della guerra, abbarbagliata e stordita dai rumori delle mille nuove conquiste, proceda affannosa e febbrile e pur spesso pervasa da scetticismo, struggentemente critica e analitica; consideriamo come il relativismo e la psicoanalisi siano venuti a dar suggello di validità scientifica a tali correnti di pensiero; e si vedrà che, se si tratta di un capriccio, si deve intendere quale un capriccio impressionantemente collettivo, un grande capriccio, di quelli che per la loro forza possono condurre a uno stile.

Ma se crediamo che la manifestazione teatrale moderna possa trovare spiegazione nelle condizioni di vita dell'epoca nostra, veniamo ad ammettere per essa la sincerità, veniamo a riconoscerle cioè la possibilità dell'estro, la condizione necessaria e sufficente per fare

dell'arte. Però: il cerebralismo, abbiamo detto e lo dice la parola stessa, poggia tutto sul pensiero, quindi sostanzialmente sulla ragione: si è detto da molti, che la ragione normalmente presiede agli uffici della scienza, mentre a quelli dell'arte deve presiedere la fantasia. Infatti si è detto spesso che la coscienza razionale può intorbidare la personalità di un artista. Ma si è pure avvertito che c'è un momento in cui anche con la ragione, nonostante la ragione, si può avere estro, ed è questo il momento della conquista, il momento in cui la ragione, se pur intrusa nell'arte, giungendo quale scoperta personale, è sempre accompagnata da uno slancio sentimentale di tormento, di gioia, e magari di disperazione, che le dà anima e la rende lirismo. Quando non ci sia questo senso di conquista, o quando la conquista sia così ben stabilita o creda di esserla tanto che il sincero sforzo, il sincero tormento, la sincera trasfigurazione personali non siano più necessari, allora l'arte finisce in una pratica tecnica e si giunge alle composizioni volute, agli esibizionismi, alla scaltrezza.

Bisogna senz'altro riconoscere che di questi ultimi difetti è, in maggior o minor misura, guasta gran parte del teatro contemporaneo d'Italia e degli altri paesi. Del resto, il genio

solo, forse li potrebbe, come avvenne in altri casi, istintivamente, evitare.

Confermiamo che nel teatro contemporaneo, se si può scorgere qualche posizione geniale, non si scorge forse ancora la figura indiscutibile, assoluta, del genio. Alcuni lavori riusciti, si direbbe per buona sorte, e d'attorno un affannarsi di nuove esperienze, un ripetere, un ricalcare cose già dette, studiatamente spostate e capovolte. I problemi cerebrali che sono alla base della nuova produzione si prestano a questi giochi e possono ingenerare nell'autore tendenze che non sono affatto da confondersi con l'arte. Le vere conquiste, l'abbiamo detto, non potranno essere che istintive, chè altrimenti sconfineranno sempre nella aridità delle escogitazioni intellettualistiche.

Possibilità e pericoli sono dunque inclusi nello stesso nucleo generatore. Il cerebralismo ci appare anch'esso come un vero mondo col suo male e il suo bene, diciamo con le sue dannazioni e le sue beatitudini, difficile, ma degno di essere conquistato, assai diverso dai mondi che più conosciamo, ma non per questo, in una sua compiutezza artistica, meno legittimo. Mondo assai stranamente popolato, di cui le vere creature non sono — ripetiamo — che i momentanei pretesti dei quali si veste l'essere immanente che le genera, il pensiero, e quindi non possono sostanzialmente non essere che tenacemente simili. Mondo monotono? No: la varietà non è legge: il progresso e la vivacità possono essere oltre che nella moltiplicazione e nell'arricchimento, anche nella divisione e nell'approfondimento. Con principi di assoluto approfondimento non è escluso che si possa giungere un giorno — e bisogna sperarlo — a un'opera che esprima una piena intuizione di un tale mondo, non è escluso che si possa, nello stesso approfondimento, assurgere ad una vetta che risolva e comprenda tutto ciò che oggi spazia ancora al disotto.

Quando a ciò si fosse pervenuti, pur continuando i capolavori del passato a splendere della loro luce, i nuovi problemi, che pare urgano ed attendano, sarebbero risolti. Il loro solutore avrebbe un gran nome. E soltanto con lui l'organismo del nuovo teatro potrebbe levarsi vivo e forte manifestando intera e tutta evidente la sua natura.

ABBOZZO PER UNA *FISONOMIA* DEL PIEMONTE LETTERARIO.

Mi è necessaria una premessa. Non intendo trattare, in se stesso, il vecchio problema del regionalismo e dell'unità. Ormai è ammesso che la letteratura supera l'ambito strettamente regionale ed è riconosciuto che in Italia proprio il fatto letterario contribuì grandemente a tener unito in una sola tradizione quel popolo dai vari costumi e dai dialetti assai diversi. D'altronde è chiaro in questa stessa affermazione, ed è risaputo, che la vita italiana si presentò sempre frammentata quante sono le regioni d'Italia, e che, forse per un residuo di vita del medio evo o addirittura preromana, ogni italiano sentì di appartenere quasi più che alla nazione, alla sua città, e che ci volle uno sforzo perchè gli interessi di

quella avessero a vincere gli interessi dell'altra.

Dato ciò, è pur interessante vedere se e quando ci siano rapporti diretti tra una regione e la sua letteratura, come e in quanto quella letteratura della regione assuma un suo deciso volto, dico suo e cioè tipico, non guasto dalle manifestazioni vicine. Nel caso nostro particolare, cerco, come risulterà chiaro dal testo, ciò che più fisionomicamente piemontese mi pare si possa rintracciare nelle manifestazioni del Piemonte, scartando di proposito tutto ciò che si ombra di letteratura di confine, quindi gli influssi francesi di cui già si è parlato forse esaurientemente (vedi tra le ultime trattazioni che toccano l'argomento: G. Gentile *La cultura piemontese* in *La critica* anni 1921 e 22, in volume: *L'eredità di V. Alfieri*, La N. Italia Editrice), scegliendo in una parola — mi si perdoni il bisticcio — i caratteri di nazionalità nell'estetica del regionalismo piemontese. Sottolineo che intendo muovermi nel campo *dell'estetica* di quel regionalismo. Ad altri insistere maggiormente sui diversi valori politici o linguistici, o altrimenti definibili, che si possono rintracciare in quella produzione.

Una ricerca di tali caratteristiche è problema non nuovo per le provincie italiane più

dotate, trascurato o quasi per il Piemonte che fu sempre considerato fra di esse, forse non a torto, come una cenerentola.

Lavoro vario e complesso, che richiederebbe ben altro sviluppo di quello che oggi potrò dare a questo saggio sintetico. Mi propongo di rintracciare soltanto e almeno quello che, nelle sue linee generali, potrebbe esserne il capitolo introduttivo. Pochi nomi ed alcune indicazioni d'opere basteranno a precisare e fissare quanto andrò esponendo.

*

La letteratura più tipicamente piemontese, spesso sparuta, vista nel suo complesso, dai periodi lontani, ritenuti nulli, all'unico periodo veramente significativo, e ancora, al periodo nostro, si stende, pur nella rozzezza e anche nell'inefficacia, pacata in una mediazione costante e uguale della sua gente, si dispiega, si invera, direi si *intora*, salda sulle sue tradizioni, nelle avversità. Pare un frutto della terra piemontese, terra aspra, pedemontana, bisognosa di un tenace lavoro e spesso capace di una indomita naturale resistenza. Ritmata di tenacia e di lavoro, è un frutto di riflessione, che ama le constatazioni,

che rifugge dalle seduzioni dell'estasi. Appare quasi sorda spesso, sparuta ho detto, ma in quella sua voce grave, rozza talvolta, in quelle sue linee rigide e povere si può confidare di ritrovare un *vero,* ingenuo o evoluto, supposto o effettivo non importa, una *verità.*

Quel *vero* è la luce di tale letteratura, direi il suo valore morale, l'elemento capace di nutrirla ed inquadrarla in una sua forma di possibile significazione artistica. Ma quel *vero,* cercato come tangibile, sensibile, è anche il suo peso, il suo buio. Un dissidio drammatico è insito in tale elemento che, per essere troppo facilmente relativo, attarda spesso la visione dell'assoluto. Sulla strada del *vero* s'incontra anche il benessere quotidiano, e sia quello individuale che quello generale, sia quello materiale che quello spirituale. Ebbene, questa letteratura, aliena dalla spiegata poesia e cioè disavvezza e diffidente degli impeti lirici, ha rinunciato spesso alle vie dell'ascesa ed è rimasta alle concrete, talvolta piccole verità. Ciò che non infirma senz'altro la sua purezza, ma ne limita le possibilità. Non ne infirma la purezza poichè nell'orgoglio di quel proprio personale sicuro *vero* qualche piemontese poteva trovare un elemento animatore, un senso di pieno possesso, un'energia armonizzatrice, sufficiente a crea-

re. Infatti, quando, favorito dalle fiere attitudini riflessive, un *vero* assoluto, una più generale, più alta verità, scaturì da quel rigido culto, allora la poca disposizione all'astratto, allo spirituale, rese l'espressione talvolta inadeguata o ancora acerba, troppo dura e rigida per il nuovo assunto. La forma in tal caso tradì i propositi dell'opera e a chi era abituato ad altre affermazioni e pure a quel tono, non permise di capirne il valore, anzi spesso fece sorgere in lui avversione. D'altronde un altro tono non sarebbe stato piemontesemente sincero, nè avrebbe trovato udienza fra piemontesi chiusi nella forza e nell'insidia di una loro persuasione. *Testa di ferro* chiamarono il loro primo restauratore, Emanuele Filiberto, e forse per la natura della regione e la lunga pratica dell'armi, furon tutti un po' teste di ferro. Ma ciò dico non per mostrare un difetto, anzi, per mettere in evidenza quella forza che fu veramente loro, la quale, se li tenne chiusi, e, in arte, primitivi nel significato di duri, dirò prosaici, permise loro di non distrarsi mai, e di giungere un giorno a vedere quadrare i problemi pratici della loro esistenza, di quella esistenza che dimostrò di poter stare, in un determinato momento, alla base dell'esistenza nazionale. Quel giorno, il dissidio drammatico, vivo nel difetto che

dissi è pure la virtù del Piemonte, si ripresentò. Ma i tempi erano maturi, e la lunga pratica della vita e il superamento ormai fatale e impellente dei più ristretti orizzonti dimostrò, pur non senza incontrare resistenze, che bisognava aprire le porte, dietro le quali i pedemontani si erano rinserrati, e guardare oltre e vivere oltre, non nelle consuetudini di vita di regioni vicine rinnovatamente quasi per tradizione dominanti, ma in tutta la nazione, padrone poi il singolo, l'individuo, come avvenne, di rinchiudersi, tarda sensitiva, e squisitamente restare come nell'ignoranza del grande avvento.

Cesare Balbo in un saggio *Del Naturale dei Piemontesi*, sintetizzando la loro natura, disse: «Meno ferocia, più valore militare, prima feodale, poi militare propriamente detto; meno mutazioni, quindi meno variabilità, più costanza, più fedeltà; quindi poi meno eccitamento di passioni, meno uso di ogni facoltà; in tutto più sodezza e meno vivacità. La sodezza è quella che fa gli uomini felici e rispettabili; e s'io non m'inganno, i nostri maggiori furono l'una e l'altra cosa più assai che non tutti gli altri italiani».

*

Incominciando a dare un primo sguardo assai lontano, acquista a questo proposito significato, attraverso lo spessore di nove secoli, la meditazione di S. Anselmo d'Aosta. Dico acquista significato perchè nella remota opera latina avviene l'abbandono della trascendenza, l'evidente sparizione del santo, per lasciare il campo a una più vera norma di umanità. S. Anselmo non ha soltanto, come qualcuno volle, la tempra di S. Agostino, ma è fornito di una fermezza nuova, sua propria, che è il passaggio dall'ideale al reale, passaggio per il quale, nel suo strenuo, sbalordente sforzo di logicità, concettualizza come può tutti i valori della sua coscienza.

In lui è un parlare nerboruto, che pur bene asseconda e rende il suo sforzo. E' un parlare *ad usum insipientis*, che fa professsione di rude evidenza palmare, e rinuncia a qualunque sottinteso come a qualunque lusinga.

E' un nome, sono pagine gettate là, ma non fantasia, testimoni di un carattere, che, se vorremmo, potremmo già dir piemontese, fin nella notte d'intorno l'anno mille. E quelle pagine, quello stile, non sono soltanto rovi e spine, ma per noi possono essere un'appog-

gio, il bordone, che ci permetta di procedere già più confidenti, sin da quell'estrema vigilia, verso le nuove età, confidenti d'aver trovato con l'appoggio forse un orientamento.

E varierà la materia che da filosofica teologica si farà amorosa alla corte di Bonifacio VIII e pseudo storica in qualche dispersa cronaca, tramutandosi poi ancora nelle singole sporadiche voci che si leveranno dai borghi aspri della terra ai piedi dell'Alpe, ma lo stile — se di stile possiamo parlare — non tralignerà e sempre, ogniqualvolta una voce piemontese si farà sentire, l'astrattezza cara ad altre regioni verrà meno, per dare soddisfazione al pieno e rude possesso della cosa da dire.

Consistenza, solidità, ma anche isolamento.

In quell'isolamento, in cui effettivamente si posero gli spiriti, e nell'abbandono in cui la regione fu a lungo lasciata, si formò la mentalità industriosamente cocciuta che vide bene soltanto dove vide terra o roccia.

*

I primi grandi movimenti culturali toccarono il Piemonte e vi trovarono talvolta degli esegeti, non dei poeti, meno ancora degli infiammati.

L'umanesimo, ad esempio, in Piemonte penetrò e non sterilmente, ma la sua luce non diffuse gli splendori che vantò invece in altre terre. Il Piemonte non si lasciava abbagliare; epperò il Piemonte fu salvo dal fasto corrotto che allignò in altre corti. La riservatezza guardinga, talvolta scontrosa, fu allora una dote dell'istinto pratico del piemontese e il Piemonte si riconfermò in essa.

Ben s'intende che quella riservatezza non va interpretata come inerzia mentale. Si sa che fin dal 1404, e ciò ancor prima della restaurazione piemontese di Emanuele Filiberto, da Ludovico d'Acaia, *pro utilitate et honore civitatis Taurini* era stato fondato uno *studium in iure civili et canonico ac aliis scientiis* e cioè l'Università, che tosto acquistò fama, anche oltre la cerchia della regione, anche in Europa, sì che un secolo dopo, fra gli altri, in essa si laureò nel 1506 Erasmo da Rotterdam.

Del resto è anche noto che il culto dello studio, inteso come norma severa di applicazione intellettuale, vanta alcune lontanissime tradizioni in Piemonte. L'*Augusta Taurinorum* dei romani, aveva le scuole dei liberti educatori, e, agli albori dell'età cristiana, ebbe quella dei chierici. Poi quelle delle corporazioni artigiane e, ancora nel medio evo, le scuole del

governo municipale. Nell'età nostra fu prima fra le città italiane ad avere tutti i tipi di scuola richiesti dalle necessità dei tempi.

Un certo amore allo studio quindi, ma direi inteso più come avvicinamento alla scienza, psicologicamente piuttosto distratto dalle lettere. Giuseppe Baretti — *Relazione degli usi e costumi d'Italia* — dirà: « Non solo i Piemontesi non hanno quella viva immaginazione che fa inclinare gli altri Italiani alla poesia, ma sono eziandio insensibili alle bellezze del Tasso e dell'Ariosto, che accendono e infiammano un Romano, un Toscano, un Veneziano, un Napoletano e nondimeno i Piemontesi riescono in diversi generi di letteratura: hanno degli uomini celebri in giurisprudenza, in medicina e in matematica ».

La scienza rientrava, anzi poteva formare l'oggetto di quel culto del *vero* di cui dicemmo; poteva far parte di quello spirito caratteristico dei Piemontesi, spirito che direi *borghese*. Fatto di ordine, di previdenza, di regolarità, di opposizione al lusso, di pensiero gerarchico e costruttivo, delle qualità più positive, burocratiche o militari o politiche certo serie, anche edificanti, non signorili nel senso mediceo od estense della parola.

Nel primo cinquecento, quando Ferrara e l'altre corti sentivano alte nei cieli le armonie della lirica italiana, il Piemonte non dava voce che con un tal Giorgio Alione, bizzarro spirito astigiano, povero facitore di versi francesi, e di scipite farse dialettali, e con Galeotto del Carretto autore di una *Sofonisba* dimenticata non ostante abbia il suo bravo merito di vantare priorità sull'altre tragedie italiane, e in pochi ancora, non più significativi.

La corte sabauda, salva la parentesi letteraria di Carlo Emanuele I, fu essa stessa, nella piena padronanza del suo popolo, più incline alla tenacia della vita che non all'arte e alla poesia. E ciò specie al tempo del maggior principe, Emanuele Filiberto, che soleva esclamare « I cavalieri mi hanno rimesso in Stato, e non i letterati ».

Quanto di poesia notevole udì il Piemonte di Carlo Emanuele I, è tutto dovuto ad una parentesi di importazione che ci fa pronunciare nomi da studiare altrove, quali, come ben si sa, il Marini, il Chiabrera, il Testi, il Tassoni. Attorno ad essi, nel vivo della gente piemontese, il silenzio, o appena qualche nome nello stesso campo delle lettere di nessuna risonanza: Michelangelo Golzio, Giuseppe Cambiano di Ruffia, il Conte San Martino di Agliè, Lorenzo Scoto, Gian Tommaso Pasero, Pietro Gioffredo. Ed è sintomatico il

constatare che fra tutti costoro si afferma e lascia qualche ricordo di sè Emanuele Thesauro che, anzichè perseguire una sua ispirazione svagata, fece della poesia un sussidio alla sua varia attività di latinista, di storico e di poligrafo.

Il Piemonte non poteva prestare orecchio a certe canzonette del tempo, e rimaneva ligio alla sua tenacia speculativa, tardo e avveduto a mutare. Ma un seme di poesia era stato gettato: tardi forse e sia pure con stento, per nuove vie, doveva mutare. Ma quale costante resistenza! Nella quadratura piemontese, abbiamo detto, ci fu sempre una forza e un ostacolo, un'energia di propulsione e un freno. Quella massa compatta e concorde era per sua natura generatrice di forze, ma all'istante dell'esplicazione individuale, contro quale senso di solidali tanaglie lottava lo spirito singolo!

*

Col settecento però, cioè dopo una sorda fermentazione secolare, nel tempo in cui nuove diane squillavano ovunque, quelle forze riuscirono anch'esse ad affermarsi. Pare di assistere al loro spiccarsi rettilineo e individua-

le dal blocco granitico tuttavia sodo e compatto, talvolta al loro ricadervi sopra, fiaccate dal supremo e ancor vano sforzo di trascinare con sè tutta la massa. Dico ciò pensando al Baretti, all'Alfieri, al Gioberti, all'Ornato, a quanti, lanciato un verbo intransigente, frutto diretto o indiretto, conservatore o rivoluzionario, della loro terra, da essa dovettero esulare, qualcuno preparando, per buon destino, l'avvento delle sue idee oltre la piccola cerchia. Essa, la terra, era lo scrigno ferreo, custode e lento generatore, di quelle tempre: esse in quel chiuso si sentivano portate a una saturazione ottundente: ne erompevano facendo dono di sè all'altre provincie che nella loro più facile condiscendenza eran pronte ad acquisire le gagliarde voci.

I primi indizi di questa emanazione piemontese che fu, dopo la contenutezza dei secoli, come fiamma alla vigilia del Risorgimento, si intravedono, ho detto, fin dal principio del secolo XVIII. Nel conte Adalberto Radicati, ad esempio. Quest'uomo ha lo spirito dell'antica nobiltà piemontese, e pur lo possiede un'inquietudine nuova, un'accesa reazione critica alle idee pesantemente dominanti, degli scatti verso una maggiore comprensione, verso più attuali manifestazioni. E' la

scintilla, la forza, una delle prime che si sprigionano dallo spigolo del blocco.

Logicamente, nelle sue aspirazioni libertarie, il Radicati scagliasi sopratutto contro il clero che era allora proprio l'indice del pericolo d'una ermetica chiusura degli spiriti. E Vittorio Amedeo ne trasse partito, negli anni della lotta con la corte di Roma, ma non rinunciò a tradirlo, si che l'onesto spirito bizzarro ebbe per tutta sorte l'esilio. Il re diplomatico lo capiva, ma capiva pure che nelle condizioni del Piemonte d'allora era ancora necessario sconfiggerlo. Il Radicati nel suo lealismo, nella sua sicurezza di piemontese, per la sua intima coerenza, non poteva derogare dalla sua strada: forza d'opposizione, tuttavia forza assoluta. Nè a salvarsi gli valsero le sue qualità diplomatiche, il suo intento di risolvere ogni cosa piemontesemente nel mondo dei fatti. Tali mezzi erano e dovevano essere soluzioni cercate per la ribellione in se stessa, non per sè: non pratica di salvazione o di egoismo.

Ecco in germe, seppure in una curiosa, spesso mal giudicata, figura di ribelle, l'uomo nuovo, il quale — si può dire? — getterà le basi della politica piemontese, di quella politica che poi fattasi matura, Cavour, tenace e confidente, svolgerà in istile.

Ma quell'uomo nuovo è intanto una vittima. Così doveva essere allora. A Torino non poteva formarsi nè *Il caffè*, nè *La frusta letteraria* e nemmeno poi, se non tardi, la loggia massonica. Si fondavano numerose le chiese, i conventi. Eppure in Piemonte e soltanto in Piemonte, viveva ancora, sia pure confinato in un'estrema valle, il maggior nucleo di riformati che l'Italia avesse, i Valdesi. Strano e significativo accostamento.

Quasi a illudere sulla natura dell'ombra che per reazione ai nuovi impulsi, voleva farsi più densa, eran sorte come in ogni angolo della penisola le accademie letterarie: conventicole di cui pochi serbano memoria. Chi ricorda più nel campo letterario gli *Innominati* di Bra, gli *Immobili* di Alessandria, gli *Uniti*, i *Fulminati*, i *Pastori della Dora*, gli *Unanimi*, i *Solinghi* di Torino? E' caduta memoria persino di un loro massimo rappresentante, Agostino Amedeo Tana, *tragediografo* e *giudice di buon gusto* allora celebrato, cui ricorse anche l'Alfieri giovane, sottoponendogli il primo abbozzo della *Cleopatra*.

*

Gli italiani dell'altre provincie in genere, dal concilio di Trento in poi, vivevano, come avvertiva il De Sanctis, in uno stato cronico, d'ipocrisia che abituava a far distinzione fra le massime dei libri e la pratica della vita, distinzione certo non propizia al carattere.

Nel Piemonte, fin quasi all'epoca di cui siam giunti a parlare, parrebbe di poter affermare che la pratica della vita aveva dominato, ma in una diretta, quindi più schietta manifestazione, senza soffrire distrazioni in troppe massime di libri. Il difetto nel generale decadimento aveva dunque valorizzato i suoi vantaggi o, meglio, ne preparava la valorizzazione. Certo la tendenza razionale guidava e reggeva. Qualcosa come una forza antica sottraeva gli spiriti da certe doppiezze. La scienza era la verità. A questo proposito è singolare notare come in uno storico del Piemonte, Carlo Promis — e non isolatamente, chè nello stesso modo si esprimono vari altri, fra cui il Gioberti e il Balbo — l'Alfieri può venir presentato, sull'alba dell'età nuova, assieme a uno scienziato, il Lagrange, quasi che la loro azione avesse comuni origini e vicinanza di intenti. E se l'accostamento stupisce, del

tutto illogico non risulta, oltre che per il motivo primo della grandezza dei due nomi, anche quando si consideri che come le scoperte e le applicazioni matematiche del Lagrange erano vera azione, così vera poesia d'azione fu e voleva essere considerata quella dell'Alfieri, forse la prima poesia d'azione che, dopo Dante — come assai si ripetè, dal Balbo e dal De Sanctis in poi — si sentisse in Italia. Era il verbo scattante e ormai irrefrenabile di una coscienza irriducibile.

S'era tanto parlato di rivoluzione un po' ovunque e anche con molto candore. Ma ecco la rivoluzione americana e l'Alfieri ne fece motivo del suo canto; ecco la presa della Bastiglia e l'Alfieri la cantò; il canto suo non fu pago di poesia, ma volle penetrare nella vita, scendere nel cuore e scuotere il braccio. Non era più rettorica come quella del Monti o del Cesarotti, era realtà.

L'Alfieri rappresenta il maggior esempio di quell'*intorarsi* che già avvertimmo. Ribelle, anche come piemontese, alle mollezze del tempo, egli può crescere integralmente *uomo nuovo*. L'ostinato disprezzo in cui egli tiene la poesia ufficiale e i modelli più divulgati di stile e di pensiero fece attoniti i critici, costretti a parlare anche di ignoranza, ma qualcuno s'avvide che si trattava di ignoranza ric-

ca di una scienza nuova, tale che aveva alla base la coscienza di un necessario rinnovamento. Di fronte all'inerzia e alla calma di certo illusionismo d'allora, l'Alfieri leva la sua voce di vitale ribellione: forte di una precisa coscienza, che è sentimento di lontana tradizione, egli vuol creare il *fatto* della nuova età. Generoso esempio di resistenza attiva contro le oppressioni. L'atmosfera storica in cui vive, è certo non piemontese o italiana soltanto, ma quella del fervore spirituale europeo e in essa attinge valori universali la sua poesia; i modi del suo pensiero, però, sono singolarmente suoi.

Certo se c'è ancora chi può chiamarlo il Corneille d'Italia, e ricordare le sue esperienze francesi, non ci sarà chi dimentichi i suoi propositi di rigida italianità artistica, oltre che politica, per cui, oltre a tutto il più noto, il 27 agosto del 1798 scriveva alla sorella: « Il Piemonte dev'essere ormai risanato in gran parte dal morbo gallico; e forse ridoventerà qualche cosa quando si persuaderà d'essere parte principalissima d'Italia ». Non vi sarà chi metterà in discussione quanto col Gioberti pensiamo, cioè che « l'ufficio che fece in universale rispetto a tutta la penisola, lo esercitò più specialmente riguardo al nativo Piemonte, *avvezzandolo civilmente a tenersi per*

un membro d'Italia e letterariamente a pensare e scrivere nella sua lingua ».

Rappresenta la morale intransigente dell'uomo libero in tempo di schiavitù. E' il vigore di una razza e l'insofferenza alla compressione che insieme si manifestano: è forse lo spirito razionale del Piemonte che, levandosi alla contemplazione di verità più alte o più profonde, avverte il valore concreto della poesia e se ne vuole impossessare, ad ogni costo, quasi violentandola, per meglio impadronirsene, perchè la sente come un ammonimento superiore, una legge morale, un assoluto *vero*. Rappresenta l'orgoglio della provincia subalpina che entrata tardi nella grande letteratura nazionale, vi entrò con lui, con il poeta che segnava l'inizio di una nuova epoca.

Ma l'Alfieri, sebbene penetri poi veramente nell'animo di tutti i migliori e lasci di sè grande eredità spirituale, nei suoi giorni sta ancora, assieme ai minori che lo precedettero, nella solitudine dei tempi. I governi accusati di tirannia si facevano anche più tiranni: nessuno poteva scuotersi, e all'Alfieri non rimaneva che di nutrire l' « ira a patri numi » e di « mirare desioso — i campi e il cielo ».

Il governo — in Piemonte — era giunto a ritenere pericolosi anche gli eclettici tolleranti, solo fautori della causa dell'*incivilimento*,

quali per fare un nome, l'abate Denina; era giunto a fare una fama di rivoluzionario anche al Baretti, che in fondo forse era rimasto incorreggibilmente conservatore, desideroso soltanto di far riconoscere ad ogni costo le abitudini di cultura non senza tenacia acquistate, radicalmente piemontese anche quando lo si accusava di anglomania.

*

Dall'anno 1750 in cui il Baretti lasciò Torino, sino al 1848, in cui il Gioberti vi ritorna, scrive Domenico Carutti, storico moderato dell'ottocento, « letterati e scienziati, poeti e filosofi piemontesi esularono fuggendo l'aere greve della vita subalpina ».

Già, il Piemonte scontroso e aspro come le sue montagne, diffidente e inacessibile, risolveva i suoi problemi spirituali, come dice il Gobetti — *Risorgimento senza eroi* —, con una formula rigorosa: confinare le supposte eresie all'estero. E in quanto alla religione, accettare quella che meglio poteva prestarsi ad essere intesa come un ossequio alle autorità. Soluzione pratica. Non era terreno da riforma. Ma, si badi bene, nemmeno da ardori religiosi. E infatti il Gioberti non vi ebbe mai

— se non in qualche allucinazione tribunizia che in Piemonte poteva durare poco — la popolarità che accendeva nel mezzogiorno. Forse i Piemontesi — si potrebbe arrivare ad ammettere — neppure si sarebbero proposti di penetrare le sue teorie se il Balbo non si fosse offerto come interprete scrupolosamente realistico e nemico di utopie.

Il povero teologo che nel 1833 è arrestato e mandato a confine e dieci anni più tardi, lancia da Bruxelles il *Primato*, programma costruttivo del nuovo spirito italiano, che diventa capo del governo nel 1848, dopo *Novara* ripresa la via dell'esilio vede e conferma nel *Rinnovamento civile degli Italiani* la missione del Piemonte per la redenzione nazionale. Cesare Balbo e Massimo d'Azeglio, piemontesi entrambi, gli rispondono consacrando la promessa del Piemonte per la causa della nazione. La terra pedemontana prende coscienza dei suoi doveri fondamentali verso l'unità. E' il momento della precipitazione: nel blocco sordo le forze si cristallizzano e si individuano: a costo anche di essere spezzati è necessario brillare nella intrinseca purezza. E ciò magari mantenendo un tono pacato, il tono ad esempio con cui il Pellico parlò dalle sue prigioni.

Anche il Gioberti non è solo un torinese, un provinciale, ma un partecipante alla più alta formazione spirituale dei tempi suoi, congiunto al pensiero dello Hegel: comunque, i temi della sua filosofia superiore e pratica, la sua pienezza dimostrativa, lo fanno un singolare, se pure trascendente, *genius loci* del Piemonte, che non volle scostarsi dalla tradizione e pur intese si riguardasse il rinnovamento che dalla tradizione di necessità doveva rampollare.

E anche per lui sarà forse bene aggiungere col Gentile — opera citata —: « Ma Gioberti, che pur consacra, si può dire, i suoi pensieri, i suoi scritti, tutta la sua vita a questo fine supremo di cancellare dall'Italia l'ignomia della dominazione austriaca, getta le fondamenta del suo sistema di politica o educazione nazionale non sul concetto dell'indipendenza politica dall'Austria, ma piuttosto su quello dell'emancipazione morale e spirituale dalla Francia. Egli resta sempre prima di tutto un misogallo, all'Alfieri, non certo per imitazione alfieriana, ma perchè quelle stesse ragioni, da cui aveva tratto origine l'avversione dell'Astigiano contro i francesi, permangono fino al Gioberti (e dopo), e sono dal filosofo anche più a dentro avvertite ed intese nel loro valore storico ».

*

L'Alfieri era valso a scuotere, il Gioberti a indirizzare. E le voci che a loro susseguono smorzano l'impeto alfieriano con la dottrina giobertiana, avvivano la pratica logica del pensiero con l'estro poetico, tramutano la rivoluzione nel rinnovamento. Ne deriva una letteratura misurata e pur audace, piemontesemente conservatrice e pur animata di rinascita, che per questo intimo tipico conflitto e perchè solcata da troppe incidenze, stretta da contingenze, non può forse levarsi a espressioni veramente superiori. Nelle sue incoerenze, nei fantastici abbinamenti del passato e del presente, nella esaltazione delle tradizioni unita all'invocazione del rinnovamento, sentite la germinazione superficiale, ma ormai quasi totale sul blocco ritroso della cultura del paese.

I nomi a cui fanno capo queste voci sono nomi di piemontesi che stanno tutti fra le lettere e le scienze. Dal Brofferio, allo Sclopis al Cibrario, al Boncompagni, al Promis, al Bianchi. I giornali e le riviste si fanno cattedra dei loro scritti. Ed è questa l'epoca in cui il giornalismo tocca in Piemonte il suo momento più costruttivo. Giornali politici come

« La Concordia » del Valerio e del Berti, il « Risorgimento » del Cavour, l'« Opinione » del Lanza, la « Rivista italiana » del Berti e del Cerutti e raccogliente il fiore degli esuli italiani quali Luigi Farini, Pietro Gioia, Pasquale Stanislao Mancini, Luigi Torelli, sono documenti della storia del risorgimento italiano e sono significative e commoventi testimonianze di una dignità austera, dignità che può essere un punto d'arrivo, non privo di efficacia artistica. Le migliori e più varie energie del paese si fondono e si rinvigoriscono dunque nell'intento unico.

E' una collaborazione totale e fattiva, la quale in breve rende conscia tutta Italia che si può contare soltanto sul Piemonte, su quel Piemonte che realizzava un pieno affiatamento fra popolo e Principe, fra borghesia e aristocrazia dove tutti erano animati dalle medesime ambizioni e, per dote di razza, potevano fare una politica conservatrice e nel contempo rivoluzionaria. In tal modo, mentre il distacco fra italiani e austriaci si faceva sempre maggiore, un senso di crescente solidarietà univa italiani e monarchia di Savoia. I germi gettati dai lontani principi guerrieri, gettati in terreno roccioso ma sano, germogliavano. L'intuizione di V. Alfieri, la volontà precisa del Santarosa che all'*italo Amleto*, re di

non più discussa memoria, dal Piemonte additava l'Italia, tutto, per quelle prove concrete di forza e di unione, si stava compiendo.

« Chi aveva sognato una restaurata repubblica di San Marco — dice G. Volpe (L'Italia in cammino) — si volgeva al Piemonte. Cadevano nei migliori gli ultimi spiriti partenopei o petroniani o ambrosiani. Migliaia di lombardi, veneti, napoletani, romagnoli, trovarono rifugio e ospitalità a Torino, che ebbe un decennio di calda vita intellettuale ». Vita intellettuale passionalmente elaborativa e rassodativa di cultura, rigeneratrice, meglio.

L'afflusso valse in se stesso e valse ad assecondare l'opera dei giobertiani che — col loro maestro, di cui non è il caso di esporre qui i principi religiosi, nella *Riforma cattolica* approfonditi come realtà da realizzare — partendo da lontane tradizioni cattoliche, e appoggiandosi anche a un periodo di politica pontificia liberale, messo il Piemonte accanto al papato, come le due forze su cui si doveva praticamente fare assegnamento, « avevano ammonito il Piemonte a prendere il genio e l'abito della nazionalità italiana e battagliato con i *Municipali*, con i *Piemontesi*, con quanti stavano attaccati all'idea di un Piemonte egemone sì, ma appartato». (G. Volpe, op. c.).

L'afflusso degli emigrati fu come una cor-

rente d'aria viva che spirò all'intorno, rendendo il Piemonte più duttile, affrettando gli eventi. Molte cose cambiarono. Il fiore della nazione fu per più anni a Torino. E di quegli eletti molti si diedero all'insegnamento pubblico e privato, anche togliendone il predominio ai preti. Salvatore Tommasi, Camillo de Meis, Antonio Scialoia, Francesco Ferrara, Jacopo Bernardi, Francesco de Sanctis, Niccolò Tommaseo. Il loro alto ascendente, le fiamme della grande passione, non passarono senza lasciar segni nella manifestazione letteraria piemontese.

*

Finito il dramma o l'epopea patriottica, la vena letteraria del Piemonte avvertì i contatti goduti e apparì più generosa. Si velò persino di un dolce sentimentalismo, e risultò, come la nuova vita piemontese, più facile, più gaia. Però nel suo fondo tralucono sempre i residui atavici della vecchia razza.

Allora l'atmosfera della vita intellettuale era percorsa, come altrove, dalle correnti del naturalismo, del verismo, dello psicologismo, che giungevano dalla vicina Francia, da quella Francia che si era riaccostata a Plombières e forse riallontanata dopo Villafranca. Ma la

Francia pur influenzando nelle varie epoche e sotto vari aspetti il Piemonte, pur potendo vantare larga accoglienza della sua lingua e vasta simpatia, non esercitò, riconfermiamo, un influsso tale da togliere all'opere più piemontesi un loro carattere d'indipendenza. Opere e carattere che — ancora diciamo — interessano il nostro studio.

La produzione letteraria di quest'epoca ricorda — come si sa — sugli altri, due nomi tuttora familiari ai torinesi: Edmondo De Amicis e Giuseppe Giacosa. E accanto ad essi — fra gli altri — Corrado Corradini, Valentino Carrera, Edoardo Calandra e, torinese d'adozione non d'espressione, Arturo Graf.

Edmondo De Amicis, di Oneglia, crebbe scrittore nell'ambiente torinese, pur specchiandosi in un manzonismo piano e aperto: la sua penna si mosse sempre in servigio di idee determinate e ne risultò che i suoi bozzetti, le novelle, sono quasi degli apologhi con la loro brava morale. Letteratura pratica anche la sua, direi garbatamente pedagogica. Letteratura del buon senso, tanto a suo agio nell'ambiente rinnovato piemontese. Torino considerò il De Amicis più che come un figlio diletto, senza accorgersi che la sua era forse soltanto una bonaria musa, non indegna di plauso, no certo, ma più modesta della musa in gramaglie, cui pochi badarono, che reggeva i

canti amari di Giovanni Cena e di Giovanni Camerana, due piemontesi che nella loro terra trovarono una specie di quell'esilio che si dava in altri tempi agli innovatori.

Giuseppe Giacosa sempre, anche quando Milano lo attrasse, si sentì piemontese, sebbene assai varia fosse la sua produzione. Il Croce lo chiama « amabile addomesticatore di poesia », ma riconosce in lui « il meglio fornito di qualità d'ingegno degli ultimi tempi ». Il più fresco e duraturo ricordo forse ce lo lasciò quando, valendosi esclusivamente dei suoi gran pregi d'uomo e di spontaneo osservatore, non proponendosi di creare l'opera — come invece si proponeva col suo *teatro*, diverso nei propositi e nelle espressioni, pur sempre dignitoso ed in alcune opere rappresentativo — descrisse più semplicemente le sue valli e le sue montagne. Allora il possesso pieno della visione conferì allo scritto una sodezza e freschezza che rendono, non solo la cornice, come ad esempio nella *Partita a scacchi*, ma il carattere della terra e prendono consistenza artistica.

Poco di ciò, nel suo teatro. Si può dire, nulla di tipico e di significativo nella produzione teatrale degli altri autori, nemmeno nel teatro precedente, romantico e accattivante, di Leopoldo Marenco: forse appena qualche nota di piemontese gaiezza nostalgica, più tardi,

in *Addio Giovinezza* di Camasio e Oxilia. Ma molto invece di spiccatamente piemontese in una commedia in vernacolo, ben nota a tutti ancor oggi, scritta da uno degli ingegni che fra il 1860 e il 1880 diedero maggiori contributi di attività materiale e spirituale al loro paese, Vittorio Bersezio, commedia — già s'intende — intitolata *Le miserie d'monsù Travet*, in cui l'autore attraverso la commossa interpretazione della bontà, onestà, laboriosità, del sentimento di disciplina, della regolarità, che si assommano nel buon piemontese misero protagonista della commedia, ci dà una inconscia, ingenua, e pur valida liricizzazione della lunga preparazione morale e civile di quella società che crebbe forte fra gli stenti, nobile nell'oppressione, e della sua robusta seppur aspra coscienza etica.

*

Su questa lieta constatazione potremo fermarci. Dopo il Thovez, che portò nella poesia e nella critica, l'acutezza e la rigidezza del suo ingegno, a cominciare dalla poesia di Guido Gozzano che confidò ai suoi sogni la dolce vena narrativa compiaciuta delle cose passate, avverto — mi si permetta — di ritro-

varmi fra quasi coetanei, tra gli amici di Torino, amici cari con cui presi a comprendere e ad amare il Piemonte: amici, l'affetto pei quali, nella troppo rapida rassegna, potrebbe far velo all'obbiettività necessaria. Di essi piuttosto amerei dire partitamente.

Certo, in complesso, dopo la contenutezza dei secoli e l'impeto della poesia Alfieriana, ciò che ne trassero i posteri ha tutta la parvenza di un fallimento. Terra d'inerzia spirituale sembrerebbe di poter definire il Piemonte, terra negata agli innovatori, da cui ancora ieri il Cena doveva portar lontano il suo inquieto idealismo umanitario per lasciare il posto al moralismo più accomodante di Edmondo De Amicis. Ma così non è.

L'autoconquista e quindi la convalidazione del Piemonte in se stesso, non ostante i segni di sentimentalismo e l'anima nostalgica del rinnovellato Piemonte, è e rimane: ed è una dote: coerenza vitale mai rinnegata, che ebbe le sue vittime, non insignificanti ma forse fatali, coerenza per cui fu possibile il possente scatto reazionario dell'Alfieri, coerenza per cui, lentamente, ma saldamente, maturò un pensiero politico capace di fissare le sorti della nazione.

Coerenza che fu prosa di vita, pratica di possesso, prosa. Ma prosa che, fra l'altro, guidò la mente ad alcuni fra i grandi scienziati italiani, da Luigi Lagrange, a Quintino Sella, a Galileo Ferraris. Prosa che nel suo rigorismo fattivo, anche se non librata sui toni della poesia, è, nel complesso, intensamente lirica.

Prosa, bella prosa che, anche oggi, i giovani piemontesi, i quali pur s'abbeverano alla poesia e al pensiero di tutt'Italia, non disdegnano affatto.

E, anche contravvenendo al primo proponimento, cito Piero Gobetti, immaturamente mancato forse a non scarsa fama, che ieri scriveva, e Mario Gromo, che oggi scrive, libri densi di personalità il primo, cautamente trasognati il secondo, al rullio delle rotative con cui si fecero editori della più sana e severa giovane letteratura italiana; così rinvigorendo anch'essi, come par legge dei piemontesi, una tradizione, nel caso loro quella editoriale, di cui Torino si vanta dal Rinascimento ad oggi.

Ma, nella letteratura in lingua, non ostante tutto il già detto, forse non in quella in vernacolo che esula dal nostro esame, si sente la mancata estrinsecazione poetica di una tale bella prosa, si avverte sempre la mancanza di un pieno godimento lirico di tanto tipiche belle prove di vita.

Forse un giorno, proprio dal senso pratico, indelebile, e pur gioioso e anche letterario,

che le guida, sgorgherà un nuovo inno e sarà del tutto singolare, veramente più d'ogni altro piemontese, sintesi della preparazione nel tempo e della maturità dell'ora.

APPUNTI SULLA VISIBILITA' E LE ARTI

Non so in grazia di che — dell'impressionismo o di quali particolari conquiste — certo, da tempo, e sia pure attraverso varie manifestazioni, nelle arti figurative si tende a un gusto — come dire? — essenziale: al gusto pel quale col quadretto di genere sono ormai decisamente banditi il quadro storico, quello allegorico od ogni altro simile, e si aspira piuttosto a una piena valorizzazione di elementi visivi puri, pittorici o scultorei, essenziali.

Per merito di tale gusto, siamo tornati al culto dei primitivi, dell'opere, lontane e vicine, più disgiunte da qualsiasi forma di intellettualismo; per merito di tale gusto si è compiuta la valutazione di Cézanne o della macchia dei toscani o di altra espressione pittorica

che riconduca a un senso di valori fondamentali. Modigliani anch'esso non avrebbe forse potuto essere rivalutato all'infuori di questo gusto.

E' ovvio che una tale affermazione, così nutrita ed espansa, non si forma indipendentemente negli artisti di una determinata arte, senza che sia per lo meno il grande compromesso di un'epoca, o una necessità riconosciuta e generale: senza che sia cioè il gusto a cui debbono partecipare, sia pure più o meno inavvertitamente, tutte le altre manifestazioni artistiche. A comprova, la letteratura contemporanea, pur nel frequente spasimante analismo intellettuale, è tendenzialmente selezionatrice, volta e intense e attuali espressioni di vita (nè consegue sempre, forse a cagione stessa della ricerca, un suo equilibrio) e il compiacimento di una qualsiasi qualità accademica trova nell'ora nostra non più che degli ironizzatori.

Anche nelle opere già consacrate e improntate dal gusto d'epoche lontane si cercano gli elementi dell'essenzialità vivi nell'epoca nostra, quegli elementi soli oggi ritenuti fondamentali. Così la critica, sebbene non per questo costretta a benignità verso l'arte contemporanea, è al passo col gusto della produzione.

*

Credo che le arti figurative abbiano una grande, una capitale importanza sugli orientamenti delle altre manifestazioni artistiche e massime sugli orientamenti della letteratura. Non c'è, credo, nessuna forma di senso letterario che dia lo spunto alla pittura, anche quando la pagina d'un libro suggerisca un tema, proponga un soggetto; c'è invece sempre un senso figurativo che, oltre il quadro, guida anche la composizione letteraria. E, in fondo, quand'anche il pittore, o l'illustratore, più precisamente illustri una determinata opera letteraria, nella migliore delle ipotesi, non fa altro che riprendere e fissare, secondo il suo modo di sentire, trascurando gli elementi più letterari, quindi più repugnanti all'equilibrio puramente visivo, le composizioni che primamente si attuarono se non sulla tela, nel pensiero o meglio nella ineliminabile coscienza visiva dello scrittore. Anche alla base del lavoro letterario, sia pure in grado assai diverso, sta una sensibilità — più esattamente, distributiva, o costruttiva, o pittorica? — che ha precisi attributi nella sensibilità visiva e che, in debita misura, non manca nemmeno ai ciechi.

*

Tale sensibilità, oggi, nella costrizione a forme essenziali, condotta a funzioni schematiche, forse acuita, ha quasi del tutto bandito dai libri l'*illustrazione*.

Infatti — come abbiamo detto — che cosa è l'illustrazione se non una copia, spesso un pervertimento di una primigenia manifestazione visiva? un rifacimento sovente, costretto ad accogliere la incoerenza degli elementi di una visibilità astratta — letteraria — repellenti alla concreta pura visibilità.

Una bella illustrazione, poniamo — per riprendere un noto paragone e ferme restando le conclusioni cui la critica giunse a proposito di *spirito illustrativo* e *valori decorativi* — una illustrazione del Doré, dovendo essere fedele al testo, non sarebbe, secondo il nostro principio, che un rifacimento obbligato, e per parte d'un altro autore, sia pure eccellente come il Doré, di un quadro, anche bellissimo, non espresso sulla tela. L'opera originale invece, l'opera cioè nata sia pure dallo stesso tema, ma indipendentemente dal testo letterario, come ad esempio — per compiere il paragone — un affresco di Michelangelo o un quadro di un qualsiasi umile ma vero artista, quale ad esempio il Francia, è appunto nel suo distacco dal testo letterario la diretta concretazione pittorica di una precisa e indipendente sensibilità visiva. L'illustrazione per quanto virtuosissima non potrà così competere col quadro.

Oggi nella tendenza all'acuirsi della sensibilità visiva, l'illustrazione scompare o si riduce a uno schematismo assoluto. Schematismo il quale, anche perchè rispondente a una sentita nostra esigenza, può avere il suo preciso valore.

*

Ma tutto ciò dicendo, a noi preme di stabilire l'importanza della sensibilità visiva comunque presente e immanente nella letteratura, cioè il possibile rapporto fra l'arte figurativa e le lettere.

Ci si potrebbe obiettare che non una incidentale sensibilità, ma l'anima, la poesia, o meglio il senso artistico, unisce le disparate manifestazioni e le fa, a seconda del suo modo di manifestarsi, caratteristiche di una data epoca. Se si vuole. Abbiamo ben presente la natura tutta spirituale dell'arte; ma rimane

sempre da stabilire se quella poesia, quel senso artistico, quella spiritualità possano, direttamente o indirettamente, estrinsecarsi secondo la sensibilità citata: o ancora, rimane da decidere se quella poesia, quel senso artistico, quella spiritualità non possano attaccarsi — direttamente o indirettamente — a quella stessa sensibilità. Quando ciò fosse ammesso, il perfezionamento della sensibilità visiva sarebbe essenziale a meglio capire l'arte in genere; ed eviterebbe anche i fraintendimenti in cui altrimenti facilmente si incorre nell'accostare visibilità letteraria e pura visibilità.

Ma va da sè che noi intendiamo parlare qui d'un senso visivo del tutto interiore, di un senso che cioè, secondo l'obiezione dianzi rilevata, potrebbe anche avere altro nome, ed essere chiamato senso della misura o dell'armonia, o che so io, e che però, secondo la nostra conferma, trova la sua più precisa, più netta, massima esplicazione nella vista, senso che potrebbe essere, abbiamo già intraveduto, anche nei ciechi.

Senza invadere il campo scientifico sperimentale, riteniamo che le nostre conoscenze, quindi le nostre possibilità di armonizzare e di reggere comunque gli sviluppi e le manifestazioni della nostra vita, derivino massimamente dalla vista, in modo diretto o, pel tramite di nozioni apprese, indirettamente.

Le esperienze tattili, ad esempio, necessarie al Berenson per capire il problema di certa arte, risultano poi un sussidio dato all'esperienza visiva fondamentale. Il senso dell'udito nell'appoggiarsi ai valori della durata, dell'estensione, dell'intensità, della misura ed altri, trova un congiungimento con valori non immemori del senso visivo. La prosodia, la stessa retorica e tutte le altre leggi simili e anche contrarie, già per il solo motivo che sono regole richieste dall'organizzazione dell'essere spirituale, che ha avuto ed ha per massima pastura l'universo visibile (vivaio d'immagini e di simboli, seppur subordinati all'immaginazione che li concentra, peculiarmente visivi) non possono sottrarsi all'effetto incombente dell'attività della vista.

Tutta la nostra formazione spirituale, e quindi tutte le manifestazioni che ne derivano, sono in certo qual modo suddite o vassalle di una intima sensibilità che nel suo generalizzarsi ed estrinsecarsi oltre il campo luminoso della spiritualità, trova forse la più evidente, traducibile dimostrazione nella sensibilità visiva.

✶

Senso innato il senso visivo, ma ad evolvere, a sostanziare il quale concorrono gli altri sensi e la sua stessa varia esplicazione. L'arte può essere raggiunta — salva ogni altra esigenza — quando si consegua una piena e spontanea inavvertita manifestazione di quel senso. Si badi bene: *spontanea*. Oggi noi troppo forse siamo coscienti delle esigenze sue e lo perseguiamo manifestamente di proposito: così voluto, anzichè riuscire fattore di vita, germinatore di schiettezza, risulterà produttore di fissità e rigidezza, fautore di costrutti artificiali.

Nel campo artistico creativo, l'acuirsi di quel senso è forse divenuto un ostacolo. La nostra epoca non sarebbe quindi la più indicata all'arte. Mentre un tale senso e il suo stesso acuirsi possono invece, sotto precisi aspetti, giovare, entrambi, alla critica, anzi fare — come pare sia — dell'epoca nostra, un'epoca fondamentalmente critica.

Ma tali asserzioni possono sempre attendersi smentita. La stessa critica, la quale non si propone il conseguimento di effetti artistici, ne può inavvertitamente raggiungere e negare essa stessa quanto in nome suo si affermò.

Certo il senso visivo ebbe piena applicazione nei secoli, soltanto quando l'artista se ne impadronì ignorandone il possesso: e ignorarne il possesso non vuol dire ignorare di essere artista.

Potè, anch'esso, tale senso, naturalmente, ubbidire alla legge della varietà e quindi trasformarsi di epoca in epoca, sempre però armonico in sè, da una formazione elementare ad una formazione complessa, dal gusto di Giotto a quello di Leonardo, dal gusto di Dante a quello del Petrarca, dal gusto di Cézanne a quello — se si vuole — del Segantini. Suo fondamento è l'intima coerenza. Caduta la quale, non c'è più arte, ma maniera, non più personalità.

INDICE

PREMESSA . . . . . *pag. IX*

LA RAGION POETICA
DI GUIDO GOZZANO

La critica e la poesia dei tempi suoi

Il Gozzano, i suoi rapporti con l'età precedente e l'ora crepuscolare. - Alcune voci crepuscolari (il Moretti, il Corazzini). - I decadenti francesi. La «verità» del Gozzano » *3*

L'opera

Il novelliere di se stesso, la sua aridità e le sue finzioni. - Senza dramma e senza idillio. La vera natura della rinuncia Gozzaniana. - La sua oggettività. Il gusto del mediocre. - Conseguimenti di bellezza: Felicita, Carlotta, la cocotte. - Vezzi formali. - Residui libreschi. - Le fiabe. - Le prose. - Il suo posto fra i contemporanei e nella considerazione dei posteri. - Cenno bibliografico . . . . . » *32*

REVISIONE SVEVIANA

Constatazioni . . . . . » *65*

Revisione critica . . . . . » *78*

IL TEATRO E LA CEREBRALITÀ . » *89*

ABBOZZO PER UNA *FISONOMIA*
DEL PIEMONTE LETTERARIO » *108*

APPUNTI SULLA VISIBILITÀ
E LE ARTI . . . . . » *139*

Fratelli Buratti Editori

(già FRATELLI RIBET EDITORI)

TORINO - Via Nicola Fabrizi, 16 bis

Scrittori Contemporanei

a cura di Mario Gromo

(Premio di Stato 1929)

Alvaro - *L'amata alla finestra* . . . . L. 10

Angioletti - *Il giorno del giudizio*, 3ª ed. » 10

Premio Bagutta 1927

Bernardi - *Climi e artisti* . . . . . » 12

Betti - *La padrona* . . . . . » 10

Buratti - *Paese e galera* . . . . . » 10

Burzio - *Ritratti* . . . . . » 10

Burzio - *Discorso sul Demiurgo, L'inverno* » 10

Cajumi - *Galleria* . . . . . » 12

Comisso - *Al vento dell'Adriatico*, 2ª ed. . » 10

Ferrero - *Leonardo, o dell'arte* . . . . » 12

con un'introd. di Paul Valéry

Franchi - *Piazza natia* . . . . . » 10

Fubini - *Ugo Foscolo* . . . . . » 20

Giardini - *Sisifo, Procuste e C.* . . . . . » 11

Fratelli Buratti Editori

(già FRATELLI RIBET EDITORI)

TORINO - Via Nicola Fabrizi, 16 bis

Grande - *La tomba verde* . . . . . » 10

Gromo - *Guida sentimentale* 3ª ed. . . . L. 10

Premio "Fiera Letteraria„ 1928

Lanza - *Esilio - Ritorni* . . . . . » 10

Linati - *Memorie a zig-zag* . . . . . » 11

Loria - *Fannias Ventosca* . . . . . » 11

Malaparte - *I custodi del disordine* . . . » 6

Malvano - *Val d'Oltra* . . . . . » 10

con un'introd. di Augusto Monti

Montale - *Ossi di seppia*, 2ª ed. . . . . » 15

con un'introd. di Alfredo Gargiulo

Onofri - *Vincere il Drago!* . . . . . » 11

Oppo - *Mostri, figure e paesaggi* . . . » 11

con un'introd. di Antonio Baldini

Pavolini - *Odor di terra* . . . . . » 10

con un'introd. di Giuseppe Ungaretti.

Perucca - *Bertù* . . . . . » 10

Prestinenza - *La città dalle cento campane* » 14

Ramperti - *Luoghi di danza* . . . . . L. 10

Raimondi - *Testa o croce* . . . . . » 10

con un'introd. di Riccardo Bacchelli

Fratelli Buratti Editori

(già FRATELLI RIBET EDITORI)

TORINO - Via Nicola Fabrizi, 16 bis

Ravasenga - *Morte della sensitiva* . . . . » 10

Roedel - *Ricerche critiche* . . . . . » 11

Sbarbaro - *Liquidazione* . . . . . » 10

Stuparich - *Racconti* . . . . . » 11

Tecchi - *Il vento tra le case* . . . . . » 11

Titta Rosa - *Idilli rustici* . . . . . » 10

In corso di stampa e in preparazione opere di:

Alvaro, Ansaldo, Bacchelli, Baldini, Betti, Biancale, Bernardelli, Capasso, Carocci, Cecchi, Consiglio, Debenedetti, De Zuani, Falqui, Fracchia, Franci, Gargiulo, Loria, Lugli, Maccari, Malaparte, Manzini, Moscardelli, Onofri, Pancrazi, Ravegnani, Raimondi, Saba, Serra, Savarese, Spaini, Solmi, Stuparich, Tecchi, Titta Rosa, Ungaretti, Valeri, Vergani.

Fratelli Buratti Editori

(già FRATELLI RIBET EDITORI)

TORINO - Via Nicola Fabrizi, 16 bis

in preparazione:

"STUDI MUSICALI"

Appariranno tra i primi volumi:

Andrea Della Corte - *Verdi.*

Guido M. Gatti - *Ildebrando Pizzetti.*

Guido Pannain - *Musicisti del* '900 (serie prima).

Luigi Ronga - *Seicento musicale italiano.*

Fausto Torrefranca - *Riccardo Strauss.*

LA RASSEGNA MUSICALE

Numero Uno. Anno Terzo

Gennaio 1930

Fratelli Buratti Editori

TORINO

Fascicoli bimestrali di oltre 100 pagine

Abbonamento annuo L. 25 (estero L. 40)

Un numero L. 5

LA CVLTVRA

Rivista mensile

Fondata da CESARE DE LOLLIS

Anno IX - 1930

COMITATO DIRETTIVO

RODOLFO BOTTACCHIARI - ARRIGO CAJUMI - BRUNO MIGLIORINI - MARIO PRAZ - VITTORIO SANTOLI GINO SCARPA - PIETRO PAOLO TROMPEO

LA CVLTVRA si propone di essere la sola rivista italiana di carattere critico più ancora che informativo, che segua imparzialmente le correnti intellettuali europee, pur non privandosi di sistematiche revisioni di valori e di figure. Esce in fascicoli mensili di 80 pagine, con articoli, rassegne, recensioni ed un abbondantissimo notiziario. LA CVLTVRA è pubblicata dall'omonima Casa Editrice, per cura della quale nel 1930 cominceranno a pubblicarsi le opere di Cesare De Lollis, ed altri volumi di carattere culturale.

Direzione: ROMA - *Piazza Paganica, 50*

Amministrazione: MILANO - *Via Cappellini, 14*

Un fascicolo L. 5

ABBONAMENTI: Italia L. 40 - Estero L. 60

Deposito generale per la vendita presso l'A. L. I.

L'ITALIA LETTERARIA

LA FIERA LETTERARIA

Direttori: G. B. ANGIOLETTI e CURZIO MALAPARTE

Il maggior giornale italiano di informazioni letterarie, artistiche e scientifiche - Esce ogni settimana in otto grandi pagine illustrate

Collaboratori principali:

Alvaro, Angelini, Bacchelli, Baldini, Barilli, Beltramelli, Bragaglia, Campanile, Cardarelli, Cecchi, Chiesa, Comisso, Croce, D'Amico, Fracchia, Franci, Frateili, Gadda, Gargiulo, Gromo, Linati, Lipparini, Lopez, Lualdi, Marinetti, Mastri, Monelli, Montale, Montano, Moretti, A. Negri, Novaro, Ojetti, Oppo, Palazzeschi, Pancrazi, Papini, Panzini, Pirandello, Pietravalle, Saba, Soffici, Tecchi, Titta Rosa, Torrefranca, Trilussa, Ungaretti, Valeri, Vergani.

In ogni numero saranno pubblicate novelle dei migliori autori italiani e stranieri - Le rubriche principali sono affidate:

Critica Letteraria: Emilio Cecchi, Titta Rosa, Alfredo Gargiulo, Gino Saviotti, Eugenio Montale, Sergio Solmi, Arnaldo Frateili, Goffredo Bellonci, ecc. — *Critica d'Arte:* Roberto Longhi e Vincenzo Costantini. — *Critica drammatica:* Marco Ramperti, Mario Gromo, Antonio Aniante. — *Critica Musicale:* Alfredo Casella e Virgilio Mortari. — *Cinematografo:* Alberto Cecchi. — *Scienze:* Sebastiano Timpanaro e Guido Figini. — *Rassegna della stampa italiana e straniera:* Enrico Falqui e Giacomo Prampolini. — *Interviste, caricature e disegni:* Camerini, Vellani Marchi, Sacchetti, Bartoli, Cecchi Pieraccini, Apolloni, Pompei, Rosso, ecc. — *Bibliofilia. - Recensioni e indicazioni bibliografiche.*

Direzione e Amministrazione: **ROMA - Via della Mercede, 39**

ABBONAMENTI: Un anno L. 20 - Un semestre L. 12 - Estero il doppio - Un numero separato L. 0.50

SOLARIA

RIVISTA MENSILE DI LETTERATURA DIRETTA DA ALBERTO CAROCCI E GIANSIRO FERRATA

Un numero L. 2 — Abbonamento L. 18 — Estero L. 24.

Direzione Amministrazione: Via Poliziano, 3 - Tel. 26.109 - Firenze.

Solaria, giunta ormai al quinto anno di vita, è la rivista italiana che meglio rappresenta la giovane letteratura.

Fra i suoi collaboratori: **G. B. Angioletti, A. Baldini, R. Bacchelli, U. Betti, F. Burzio, G. Comisso, A. Consiglio, G. Debenedetti, L. Ferrero, R. Franchi, C. Giardini, A. Grande, M. Gromo, A. Loria, E. Montale, C. Pavolini, P. Pancrazi, G. Raimondi, U. Saba, S. Solmi, G. Stuparich, B. Tecchi, G. Titta Rosa, G. Ungaretti, E. Vittorini** *che figurano nel catalogo Buratti.*

Oltre ad altri italiani e stranieri, fra i quali: **I. Svevo, J. Joyce, V. Larbaud, B. Crémieux, J. M. Singe, A. Thérive, I. Ehrenbourg, Ph. Soupault, A. Van Schendel, J. Chabas, F. Hellens, M. Brion, C. V. Lodovici, G. Manzini, S. Benco, F. Liuzzi, M. Castelnuovo Tedesco.**

EDIZIONI DI SOLARIA

Usciti nel 1929:

Piero Burresi - *Raccolta di scritti* . . . . L. 9
Giacomo Debenedetti - *Soggi critici* . . . „ 15
Raffaello Franchi - *L'europeo sedentario* . . „ 5
Corrado Pavolini - *Elixir di vita* . . . . „ 7
Alberto Carocci - *Il paradiso perduto, racconti* „ 10
Alessandro Bonsanti - *La serva amorosa, racconti* „ 12
Viero Nannetti - *Malseme* . . . . . „ 7

LE OPERE E I GIORNI

RASSEGNA MENSILE DI POLITICA - LETTERE - ARTE - ECC.
diretta da MARIO MARIA MARTINI

Salita Santa Caterina, 5
GENOVA (6)

Abbonamento annuo per l'ITALIA e COLONIE L. **55**
„ „ per l'ESTERO . . . . „ **100**
Il numero . . . . . „ **5**

LE OPERE E I GIORNI *è la rassegna più diffusa: mantiene in contatto i suoi lettori coi movimenti attuali di politica, di lettere, di arte e di scienza nazionali e internazionali, attraverso l'opera e la collaborazione degli scrittori più noti e significativi e pubblica in ogni numero un abbondantsssimo notiziario da tutto il Mondo. E' in lettura nei Circoli, sui piroscafi e negli alberghi più importanti ed è in vendita nelle principali edicole e Librerie italiane e straniere.*

COLLABORATORI

Gabriele D'Annunzio, Ettore Allodoli, Paolo Arcari, Camillo Antona Traversi, Cesare Albertini, S. E. Giuseppe Bottai *Ministro delle Corporazioni*, Riccardo Bacchelli, Antonio Beltramelli *dell'Accademia d'Italia*, Massimo Bontempelli, Aristide Briand *ex Primo Ministro di Francia*, Giulio Benedetti, Margit Bethlen, S. E. Enrico Caviglia *Maresciallo d'Italia*, S. E. Enrico Corradini, Francesco Chiesa, Roberto Cantalupo, William Cosgrave *Presidente dello Stato Libero d'Irlanda*, Alan Cobham, Angelo Conti, Guelfo Civinini, Lord Thomson of Cardington *Ministro inglese dell'Aviazione*, Gian Capo, Rinaldo Caddeo, Eugenio Carloy, Giuseppe de Luigi, Miguel de Unamuno, Silvio Delich, Giuseppe Tomasi di Palma, Paolo de Gaufridy, Cosimo Giorgieri-Contri, Lorenzo Giusso, Silvio Giovanninetti, Lorenzo Gigli, Massimo Gorki, Cesare Giardini, Adriano Greco, Aldo Gabrielli, Francesco Herczeg, Ismet Pascià *Primo Ministro della Republica di Turchia*, Adriano Lualdi, Alberto Lumbroso, Alessandro Lustig, Wldimiro Lidin, Arnaldo Mussolini, Pietro Mastri, Mario Maria Martini, T. G. Masaryk *Presidente della Republica Cecoslovacca*, Guglielmo Marconi, Pietro Mascagni *dell'Accademia d'Italia*, Rodolfo Mosca, Francesco Molnar, Dimitri Merescosvky, Umberto Nani, A. S. Novaro *dell'Accademia d'Italia*, Dario Niccodemi, Pierre Mac Orlan, Luigi Pirandello, G. G. Perrando, Nicola Pende, Mario Puccini, Renzo Pezzani, Attilio Podestà, Arthur Ponsonby *ex Sottosegretario inglese agli Esteri*, Bela Revesz, Ettore Romagnoli *dell'Accademia d'Italia*, Gino Saviotti, Fjodor Sollogub, Alfredo Schiaffini, Arnaldo Trambusti, G. Titta Rosa, Domenico Tumiati, Sigfrid Undset, Lorenzo Viani, Orio Vergan, Filippo Vassalli, Alessandro Varaldo, A. P. Valdès, Iwan Wassilieff, Joseph Wirth *ex Cancelliere del Reich*, Taulero Zulberti, ect.

"BELVEDERE"

mensile diretto da P. M. BARDI

è una delle riviste d'arte meglio informate e meglio redatte. Essa rappresenta da sola il movimento delle nuove generazioni per un'arte francamente moderna. Dopo un anno di lavoro e di polemica, le idee dibattute in questa rivista sono state accettate in pieno nel campo delle arti figurative, e costituiscono ormai lo « stile » dei migliori artisti italiani. Nel 1930, la rivista continuerà nella sua linea vivace e battagliera, assumendosi altresì il compito di illustrare e chiarire rigorosamente quelle tendenze che si vanno costituendo in favore di un'arte italiana vivente. Esce ogni mese in sedici pagine riccamente illustrate.

Vi collaborano:

Luigi Bartolini - Carlo Carrà - Alberto Consiglio - Achille Lega - Francesco Menzio - Giorgio Morandi - C. E. Oppo Edoardo Persico - Ottone Rosai - Ardengo Soffici - Boris Ternowetz - ecc.

Un numero L. 1,50 - Un anno L. 15
Milano: via Brera, 16

Nelle edizioni di « Belvedere » è uscito:

CARRA' E SOFFICI
102 tavole e referenze di P. M. BARDI
499 copie numerate a mano
Ciascun volume di 180 pagine: Lire 50

CASA EDITRICE SLAVIA

Corso Oporto, 2 - TORINO

IL GENIO RUSSO

Prima collezione di opere complete in versioni integrali diretta da ALFREDO POLLEDRO

Volumi disponibili

F. Dostojevskij: **Il Villaggio di Stepancikovo e i suoi abitanti.** *Romanzo. Trad. di Alfredo Polledro* - 2a ed. *L. 11*

A. Cechov: **Il duello.** *Racconti. Traduzione di Giovanni Faccioli* - 2a edizione . . . . . *L. 10*

L. Tolstoj: **Guerra e Pace.** *Romanzo. Traduzione della Duchessa d'Andria* . . . . . *L. 72*

A. Cechov: **Era lei!.** *Novelle umoristiche. Traduzione di Giovanni Faccioli* . . . . . *L. 11*

F. Dostojevskij: **Le notti bianche.** *Racconti. Traduzione di Leone Savoj* . . . . . *L. 11*

L. Tolstoj: **Anna Karenina.** *Romanzo. Traduzione di Leone Ginzburg* . . . . . *L. 48*

N. Gogol: **Le veglie alla fattoria presso Dikagnka.** *Racconti. Traduzione di V. Dolghin-Badoglio* . *L. 11*

I. Turghenjev: **Le memorie di un cacciatore.** *Racconti. Traduzione di Raissa Olkienizkaia - Naldi* . *L. 22*

A Cechov: **Le Camera N. 6.** *Racconti. Traduzione di Giovanni Faccioli* . . . . . *L. 10*

L. Tolstoj: **Due Usseri.** *Racconti. Traduzione della Duchessa d'Andria* . . . . . *L. 10*

I. Turghenjev: **Il Re Lear delle Steppe.** *Racconti. Traduzione di Maria Marklina* . . . . . *L. 10*

F. Dostojevskij: **Il sogno dello Zio.** *Racconti. Traduzione di Alfredo Polledro* . . . . . *L. 10*

10 % di sconto se richiesti per il tramite " Buratti. "

IL GENIO SLAVO

Prima collezione di opere scelte in versioni integrali diretta da ALFREDO POLLEDRO

È la seconda grande collezione di "*Slavia*„. Di opere scelte, anzichè di opere complete, s'informa ai medesimi criteri che hanno valso al "*Genio Russo*„ il suo straordinario successo, ed ha infatti avuto la stessa fortuna. Comprende romanzi, novelle, teatro, e riunisce quanto di meglio dalle varie letterature slave è stato prodotto nei secoli XIX e XX. Si divide in cinque vaste serie: 1) russa, 2) polacca, 3) cecoslovacca, 4) serbo-croata e slovena, 5) bulgara. La serie russa include una sezione di "*Narratori Sovietici*„ di particolare interesse. Vi collaborano i più insigni competenti delle singole lingue e letterature slave.

Volumi pubblicati

I. Gonciarov: **Oblomov.** *Prima versione integrale di Ettore Lo Gatto. 2 volumi* (Serie Russa) *Quasi esaurito* . *L. 24*

S. Zromski: **Tutto e nulla.** *Novelle. Prima versione di C. Agosti e C. Garosci* (Serie Polacca) *Quasi esaurito* *L. 10*

N. Ljskov: **La donna bellicosa** - *Racconti. Prima versione di Margherita Silvestri - Lapenna* (Serie Russa) *L. 11*

W. Sieroszewski: **Il diavolo straniero.** *Romanzo cinese. Prima versione di Janina Gromska* (Serie Polacca) *L. 10*

K. Ciapek: **Racconti tormentosi.** *Prima versione di Wolfango Giusti.* (Serie Cecoslovacca) . . . *L. 8*

B. Pilnjak: **Oltre le foreste.** *Prima versione di Corrado Perris* (Serie Russa Contemporanea) . . . *L. 11*

K. Fedin: **I Fratelli.** *Prima versione di Valentina Dolghin-Badoglio* (Serie Russa Contemporanea) . . *L. 20*

10 % di sconto se richiesti per il tramite "Buratti.„

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
0021075417

Premio di Stato 1929

"SCRITTORI CONTEMPORANEI,,

a cura di MARIO GROMO

Alvaro - *L'amata alla finestra*	L. 10
Angioletti - *Il giorno del giudizio*	,, 10
Premio "Bagutta,, 1927	
Bernardi - *Climi e artisti*	,, 12
Betti - *La Padrona*	,, 10
Bilitatti - *Paese e galera*	,, 10
Burzio - *Demiurgo - L'inverno*	,, 10
Burzio - *Ritratti*	,, 10
Cajumi - *Galleria*	,, 12
Comisso - *Al vento dell'Adriatico*	,, 10
Ferrero - *Leonardo o dell'Arte*	,, 12
Franchi - *Piazza matta*	,, 10
Fubini - *Ugo Foscolo*	,, 20
Giardini - *Sisifo, Procuste e C.*	,, 12
Grande - *La tomba verde*	,, 10
Gromo - *Guida sentimentale*	,, 10
Premio "Fiera Letteraria,, 1928	
Lanza - *Estito - Ritorni*	,, 10
Linati - *Memorie a zig-zag*	,, 11
Loria - *Fanntas Ventosca*	,, 12
Malaparte - *I custodi del disordine*	,, 6
Montale - *Ossi di seppia*	,, 15
Onofri - *Vincere il drago!*	,, 12
Oppo - *Mostri, figure e paesaggi*	,, 11
Pavolini - *Odor di terra*	,, 10
Prestinenza - *La città dalle cento campane*	,, 14
Raimondi - *Testa o croce*	,, 10
Ramperti - *Luoghi di danza*	,, 10
Sbarbaro - *Liquidazione*	,, 10
Stuparich - *Racconti*	,, 11
Tecchi - *Il vento tra le case*	,, 11
Titta Rosa - *Idilli rustici*	,, 10

LIRE DIECI